

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART ACTUEL QUÉBÉCOIS ET LA VIE QUOTIDIENNE,
TROIS ÉTUDES DE CAS :
BGL, JEAN-FRANÇOIS PROST ET DEVORA NEUMARK

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ANNIE HUDON LAROCHE

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier les artistes Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière, Jean-François Prost et Devora Neumark dont les œuvres et les interventions ont initié mes recherches, en suscitant chez moi un mélange de fascination, d'incompréhension et de questionnements. Telles des prises éphémères, leurs œuvres et leurs interventions, m'ont permis d'appréhender et d'appivoiser un peu plus le monde qui m'entoure.

Je remercie également Thérèse St-Gelais, qui a dirigé ce mémoire. En faisant preuve à la fois de rigueur et de souplesse, elle a su baliser les différentes étapes de ce dernier avec justesse, tout en m'accordant une liberté dont je lui suis particulièrement reconnaissante.

Enfin, je remercie mes alliés de tous les instants, qui m'ont soutenue et encouragée pendant la rédaction de ce mémoire. Leurs appuis m'ont plus d'une fois motivée à surmonter les embûches et à poursuivre mes recherches. Ainsi, je tiens à souligner l'apport et le soutien de Lise Hudon, ma correctrice officielle, de Patrice Laroche, mon mécène, d'Andréanne Clermont, ma sœur cosmique et de Jean-François Charron qui a su m'insuffler légèreté et allégresse. Leurs présences combinées ont non seulement permis la réalisation de ce mémoire, mais elles constituent également ma richesse quotidienne.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
MONDE CONTEMPORAIN ET PRATIQUES ACTUELLES DANS L'ESPACE QUOTIDIEN	8
1.1 Le monde contemporain comme contexte de création	9
1.1.2 « Mise en spectacle » du monde et normalisation suggestive	13
1.2 Entre acceptation et rébellion ; l'implication de l'artiste dans l'espace quotidien	16
1.3 Les tactiques artistiques, une pratique quotidienne	17
1.4 Interventions et installations mouvantes : mobilité et « mi-lieu »	18
1.5 La figure théorique du nomade, une manière d'être	21
CHAPITRE II	
LE RITUEL ET LE JEU : MODALITÉS D'APPRÉHENSION DE LA VIE QUOTIDIENNE. ÉTUDE DE CAS.	25
2.1 La mimesis et « l'agir mimétique » au temps de la « surmodernité »	26
2.2 Rituel et mouvance ; fondements théoriques	29
2.2.1 Caractéristiques du rituel comme manifestation de la socialité	33
2.3 Le jeu et ses fondements théoriques	35
2.3.1 Actualité du jeu	38
2.4 Double rituel et double jeu dans les pratiques artistiques actuelles	42

2.5 BGL	45
2.5.1 <i>Montrer ses trophées et Rapide et dangereux</i>	45
2.5.2 <i>Bosquet d'espionnage</i>	50
2.5.3 <i>Le Discours des éléments</i> et la récupération comme rituel	53
2.6 Jean-François Prost	59
2.6.1 <i>Convivialités électives</i>	60
2.6.2 <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i>	65
2.6.3 <i>Hypothèses d'insertions, SYN</i>	70
Première partie : Intervention sous forme de dérives dans la ville	70
Deuxième partie : L'installation médiatique	72
Troisième partie : Dissémination de cartes postales	73
2.7 Devora Neumark	75
2.7.1 <i>Présence</i>	76
2.7.2 <i>L'art de la conversation</i>	82
2.7.3 <i>She loves me not / She loves me</i>	85
CHAPITRE III	
DU CORPS PHYSIQUE AU CORPS SOCIAL ; ENJEUX DE L'ART ACTUEL QUÉBÉCOIS DANS L'ESPACE QUOTIDIEN	88
3.1 L'implication du récepteur : pierre angulaire de la réception	89
3.1.1 Expérience esthétique et médiation corporelle	90
3.1.2 La contagion des idées et l'écologie cognitive	93
3.2 Altérité et rapport critique au monde	96
3.2.1 Articulation esthétique et politique	98
3.2.2 Esthétique et attitudes éthiques	101
3.3 Vers une communauté ouverte et plurielle	103

CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	113
ANNEXES	118

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	BGL, <i>Montrer ses trophées</i> , Québec, Manif d'art, 1 ^{er} au 15 mai 2005.	118
2.1.2	BGL, <i>Rapide et dangereux</i> , Québec, Manif d'art, 1 ^{er} au 15 mai 2005.	119
2.1.3	BGL, <i>Bosquet d'espionnage</i> , Toulouse, France, <i>Buy self</i> , Galerie de l'ÉNAC, 2004.	120
2.1.4	BGL, <i>Le Discours des éléments</i> , Québec, L'œil de poisson, 2006.	122
2.2	Prost, Jean-François, <i>Convivialités électives</i> , Chicoutimi, Le Lobe, 2000.	124
2.2.1	Prost, Jean-François, <i>Inflexion des usages dans la ville</i> générique, Granby, 3 ^e Impérial, 2002.	126
2.2.2	SYN, Liste des stations.	127
2.2.3	SYN, <i>Hypothèses d'insertions</i> , (intervention), Gatineau, AXE NÉO 7, 2002.	129
2.2.4	SYN, <i>Hypothèses d'insertions</i> , (installation médiatique), Gatineau, AXE NÉO 7, 2002.	130
2.2.5	SYN, <i>Hypothèses d'insertions</i> , (dissémination), Gatineau, AXE NÉO 7, 2002.	131
2.3	Neumark, Devora, <i>Présence</i> , Montréal, <i>Sur l'expérience de la ville</i> , Optica, 1997.	132

- | | | |
|-------|--|-----|
| 2.3.1 | Neumark, Devora, <i>L'art de la conversation</i> ,
Montréal, <i>D'un millénaire à l'autre</i> , Ville de
Montréal, 2000. | 133 |
| 2.3.2 | Neumark, Devora, <i>She loves me not/ She loves
me</i> , Montréal, <i>Gestes d'artistes</i> , Optica, 2001. | 134 |

RÉSUMÉ

Le mémoire qui suit porte sur les relations entre l'art actuel québécois et la vie quotidienne. Nous cherchons à étudier plus particulièrement les modes d'appréhension de la vie quotidienne des pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. La proximité de ces pratiques avec l'espace quotidien engendre une modification des paramètres traditionnels, non seulement de création mais également, de réception des œuvres et des interventions. Ces dernières misent sur l'exploration de l'« indécidabilité », de la mouvance et des « entre-deux » pour engendrer des manières inédites d'envisager l'espace quotidien. Leurs œuvres et leurs interventions créent des rapprochements et des mises à distance, par rapport à la vie quotidienne, qui remettent en question la vision homogénéisée et standardisée du monde contemporain.

Nous étudierons, dans un premier temps, le contexte de création des œuvres et des interventions, nous mettrons l'accent sur « l'expérience sociale du quotidien ». Deux caractéristiques prédominantes du monde contemporain, l'excès et le paradoxe, nous permettront, par la suite, d'analyser les transformations de ce dernier. Nous étudierons la façon dont les artistes actuels investissent l'espace quotidien au moyen de tactiques. Ces « manières de faire » mettent l'accent sur la mobilité en se jouant des frontières et de la rigidité des normes sociales. Les tactiques artistiques permettent à BGL, à Prost et à Neumark d'appréhender la vie quotidienne de manière autre, d'une part, en explorant et en activant des « mi-lieux » et d'autre part, en adoptant une posture artistique similaire à celle de la figure théorique du nomade.

Ensuite, les études de cas seront analysées en fonction des notions de rituel et de jeu. Ces notions, aux fondements de la « socialité », nous permettront d'analyser de manière plus spécifique les relations qui se tissent entre l'individu et le collectif lors des pratiques artistiques. Ces dernières permettent aux artistes d'instaurer des rapports ambigus à l'espace quotidien par le biais de « l'agir mimétique ». Enfin, à la lumière de ces études de cas, nous verrons que les œuvres et les interventions contribuent à allier le corps physique et le corps social, en générant des relations qui sont autant locales que globales. Les œuvres et les interventions touchent ainsi le récepteur par le biais de la médiation corporelle, tout en s'inscrivant dans le réseau de pensée qu'est « l'écologie cognitive ». Les agencements, créés par les relations esthétiques, contribuent également à rapprocher les œuvres et les interventions de questions d'ordre politique et éthique. Ainsi, les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark constituent des points de rencontres éphémères autant poétiques, qu'effectifs qui, en privilégiant l'altérité, esquissent les traits d'une communauté ouverte et plurielle.

Descripteurs : art actuel, art québécois, BGL, Jean-François Prost, SYN, Devora Neumark, mouvance, altérité, communauté, vie quotidienne.

INTRODUCTION

L'expérimentation du réel est au centre de nombreux questionnements qui ont cours actuellement en art et qui viennent compléter la réflexion amorcée depuis plus d'un siècle concernant le rapport entre l'art et la vie. Les livres *Esthétique relationnelle*¹ de Nicolas Bourriaud et *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*² auquel a participé Paul Ardenne ont mis l'accent sur les relations inédites qui se sont développées entre le réel et les artistes au cours de années quatre-vingt-dix. Au Québec, des expositions comme *Les Commensaux*³ instiguées par le centre d'artistes SKOL ainsi que plusieurs expositions, mises sur pied, entre autres, par Marie Fraser, telles *L'expérimentation de la ville : interventions en milieu urbain*⁴ et *Gestes d'artistes*⁵ ont témoigné de l'intérêt des artistes actuels pour inscrire leurs pratiques dans l'espace public. Ces divers textes et expositions pointent tous l'exploration du rapport de proximité qui se tisse entre les artistes actuels et le monde contemporain. Par conséquent, c'est sous l'angle qui implique notre réalité la plus familière et la plus immédiate, celui de la vie quotidienne, que nous avons choisi d'aborder l'art actuel québécois.

La vie quotidienne apparaît ainsi d'abord comme une période temporelle durant laquelle nous accomplissons une multitude de gestes dont la portée aura à la fois d'infimes et d'importantes répercussions sur le cours de notre vie et sur celles des

¹ BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, 123 p.

² ARDENNE Paul, BEAUSSE Pascal et GOUMARRE Laurent, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 2000, 122 p.

³ NINACS Anne-Marie et LOUBIER Patrice, *Les Commensaux*, Montréal, Skol, 2001, 243 p.

⁴ FRASER Marie et GOUGEON Diane, *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, 179 p.

⁵ FRASER Marie et LAFORTUNE Marie-Josée (dir.), *Gestes d'artistes*, catalogue d'exposition, Montréal, Optica, 2001, 88 p.

autres. Durant ce temps, nous parcourons certains espaces et en habitons d'autres. Nous tissons des relations, fugaces et éphémères pour celles-ci, persistantes et durables pour celles-là. Lors de ces rapports polymorphes, nous sommes animés à la fois d'espérances et de désirs mais également de peurs et d'accabllements. Nébuleuse, cette description l'est délibérément, puisque chercher à définir et à saisir théoriquement toute la complexité de la vie quotidienne est une entreprise vaine. L'indétermination et l'ambiguïté caractérisent cette notion, qui n'en est pas une, et dont les définitions sont aussi nombreuses que les angles d'approche (individuel, culturel, disciplinaire, etc.). La vie quotidienne sera donc abordée dans cette étude comme étant un point de vue à la fois singulier et collectif, intime et public.

Un point de vue qui a longtemps été dénigré parce que jugé trivial, commun. Que peut-on espérer trouver dans le commun, sinon la banalité, l'ordinaire et la morne routine des gestes et des paroles inlassablement répétés? Empêtrés dans l'apparente insignifiance de la quotidienneté, nombreux ont été les artistes à vouloir frénétiquement la transcender, la sublimer. Les moyens utilisés pour y parvenir se sont multipliés variant ou s'amalgamant selon les cas de figures, passant de la déconstruction de la perception à l'analyse des rêves et de l'inconscient ou encore à la mise de l'avant d'idées révolutionnaires par le biais de l'art. C'est toutefois durant les années soixante que la problématique de l'art et de la vie prend véritablement son expansion. Au Québec, comme ailleurs dans le monde occidental, les années soixante se vivent sous le signe de la démocratisation de l'art⁶. De nombreux artistes comme Pierre Ayot, Serge Lemoyne, Yves Boisvert, les Cozic, pour ne nommer qu'eux, n'hésitent pas à mélanger la culture populaire à la culture dite « savante », au moyen d'images et d'objets issus du quotidien. Les artistes et les groupes d'artistes de cette période féconde en expérimentation cherchent à abolir les frontières et vont à la rencontre de nouveaux publics dans l'espace quotidien, en investissant les rues, les

⁶ Voir à ce sujet COUTURE Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 424 p.

parcs, les théâtres en plein air, les bars et en prenant part aux grands événements culturels de l'époque, comme l'Expo 67. Cette brève mise en perspective démontre que si les frontières d'alors étaient poreuses, elles n'en étaient pas moins présentes et aisément identifiables, les sphères de l'art et de la vie quotidienne demeurant, malgré leurs rapprochements, relativement autonomes.

Or, les relations entre la vie quotidienne et les pratiques artistiques actuelles sont davantage troubles que celles qui étaient établies par les artistes dans les années soixante au Québec. L'identification du statut artistique non seulement de l'artiste mais également de l'œuvre ne se fait pas aisément. Cette modification de paradigme pourrait s'expliquer principalement par le fait que les artistes actuels ont modifié leur approche du quotidien, ces derniers ne cherchent plus tant à rapprocher l'art de la vie (l'inclusion de la culture populaire dans la culture dite « savante »), ni la vie de l'art (le fameux : « Fais de ta vie une œuvre d'art! ») mais perçoivent plutôt la vie quotidienne même comme une matière première dont les multiples facettes représentent autant de voies à explorer. Le quotidien devient dès lors un lieu d'expérimentation à investir dans toute sa plénitude et ne représente plus un obstacle à transcender. Diverses tactiques telles le mimétisme, le dédoublement, l'insertion ou encore l'infiltration sont mises de l'avant par les artistes et ce qu'ils œuvrent dans les espaces artistiques (centres d'artistes, galeries, musées) ou dans l'espace public. Autant de tactiques qui constituent des manières de créer à partir d'un cadre préexistant pour mettre en lumière les règles qui le régissent et ainsi les remettre en question.

Les œuvres et les interventions des trois artistes ou groupes d'artistes que nous étudierons subséquemment, BGL, Jean-François Prost (SYN) et Devora Neumark, sont ambiguës et indéterminées, à l'image même de la vie quotidienne. Ces dernières questionnent les manières que nous avons en tant qu'individu de naviguer entre déterminisme et volontarisme; d'être façonné par le monde qui nous entoure et dans

un même mouvement de le façonner. Ces pratiques artistiques accordent une place prépondérante aux relations à l'espace (artistique, privé ou public), à la perception du temps (importance de la durée, de la répétition, etc.) et aux rapports à l'Autre dans ses multiples déclinaisons (étrangers, récepteurs, etc.). Ces relations qui sont également essentielles dans la constitution de « l'expérience sociale du quotidien »⁷, se manifestent dans les œuvres autant par les différents enjeux qu'elles abordent, que par les formes qu'elles prennent. La socialité, « c'est-à-dire l'agencement concret des interactions au sein d'environnements concrets »⁸, est ainsi interrogée. Ce faisant, c'est en se jouant des contraintes que BGL, Jean-François Prost (SYN) et Devora Neumark créent paradoxalement des espaces de liberté.

Leurs rapports à la vie quotidienne, s'ils débutent par des expériences personnelles, explicites ou non, s'ouvrent vers le collectif. La vie quotidienne telle qu'envisagée à travers les œuvres de BGL, de Jean-François Prost (SYN) et de Devora Neumark est un point de rencontres effectif et poétique, aussi familier qu'étrange, à partir duquel sont susceptibles d'émerger réflexions et consciences critiques. Ne plus agir en automate, se questionner sur soi, sur les comportements que nous adoptons, sur les relations que nous entretenons avec les autres mais également avec l'environnement qui nous entoure; tel pourrait être le leitmotiv des œuvres et interventions que nous étudierons subséquemment. Loin des chœurs alarmistes et du spectaculaire ambiant, les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost (SYN) et de Devora Neumark, nous invitent à envisager notre environnement quotidien autrement en y jetant un regard aussi incisif que nuancé. Les tons bigarrés que revêtent leurs pratiques respectives enrichissent la position critique que tous adoptent et bouleversent nos codes de lectures (individuels, collectifs ou artistiques). Ce faisant, leurs œuvres et interventions créent des déplacements, des écarts et des

⁷ HAICAULT Monique, *L'expérience sociale du quotidien. Corps, espace, temps*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, 222 p.

⁸ JAVEAU Claude, *La société au jour le jour*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, p. 39.

mises à distance subtiles par rapport à la vie quotidienne qui révèlent les aspects inusités, imprévisibles voire exceptionnels que peut receler cette dernière.

Les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost (SYN) et de Devora Neumark, en élisant la vie quotidienne comme lieu d'expérimentation, brouillent les relations traditionnelles entre l'artiste, l'œuvre et le récepteur. Quand l'art se présente sous le couvert du quotidien, les interrogations fusent et les paramètres d'analyse se doivent d'être revus. L'étude qui suit cherche à analyser comment BGL, Jean-François Prost (SYN) et Devora Neumark appréhendent la vie quotidienne pour y puiser un vocabulaire artistique et à dégager les enjeux qui en découlent. Nous étudierons comment les rapports inédits, créés par les œuvres et les interventions, ont des conséquences non seulement sur le processus de création mais également sur la réception de ces dernières. La trame de cette étude épouse celle des œuvres et des interventions qui y seront analysées et met l'accent sur la création de relations, théoriques cette fois, et sur la mise en commun de réflexions. Des relations plurielles se noueront et se dénoueront au fil du texte, passant du général au particulier, de l'individu au collectif, du même à l'autre, optant tantôt pour le point de vue de l'artiste, tantôt pour celui du récepteur. Pour réaliser cette étude multidisciplinaire, nous aurons recours à une approche esthétique, anthropologique et sociologique.

C'est ainsi que les contextes de création et les postures adoptées par les artistes seront étudiées de manière globale puis spécifique. Les particularités du monde contemporain qualifiées de « surmodernité »⁹ par Marc Augé et « d'hypermodernité »¹⁰ par Gilles Lipovetsky seront mises en relief lors du chapitre premier. Dans ce chapitre, nous rechercherons également à étudier l'inscription des artistes actuels dans ce contexte à l'aide des travaux, de Michel De Certeau, de Marc

⁹ AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

¹⁰ LIPOVETSKY Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 2004, 186 p.

Augé et de Rosi Braidotti. Ensuite, dans le second chapitre, deux modalités d'appréhension de la vie quotidienne, fondatrices de la socialité, seront mises de l'avant soit le jeu et le rituel avec l'étude notamment des auteurs Jean-Yves Dartiguenave et Paule-Monique Vernes. Le chapitre trois visera à étudier les enjeux relevés dans les chapitres précédents. Ainsi, nous étudions l'implication du récepteur lors de l'expérience esthétique et le rôle de la médiation corporelle dans cette dernière. De manière plus globale, nous analyserons la « transmission des idées » dans l'écologie cognitive. Ainsi, les échanges dynamiques sont au centre des œuvres proposées par BGL, Jean-François Prost (SYN) et Devora Neumark puisque c'est à travers ces derniers que s'éprouve non seulement l'altérité mais que se manifeste de surcroît une forme de résistance et de critique par rapport à une vision homogénéisée et fonctionnelle d'appréhension du monde. De cette liaison du corps physique et du corps social, par le biais de l'œuvre ou de l'intervention, sont susceptibles d'émerger des questions d'ordre politique et éthique comme les travaux de Jacques Rancière et de Jean-Luc Nancy nous permettront de le démontrer. Les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost (SYN) et de Devora Neumark constitueraient autant de manières d'éprouver le monde à partir d'un point de vue quotidien et de faire poindre les assises effectives d'une communauté ouverte et plurielle.

Au sein de l'entre-deux se déploie notre présence au monde, quelque part entre le repli et l'ouverture, entre l'acceptation et la rébellion. De notre vulnérabilité et de nos doutes surgissent paradoxalement nos forces et notre acharnement intempestif. Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost (SYN) et de Devora Neumark, loin de chercher à résoudre ces ambivalences, en assumant la part d'ambiguïté. En explorant les failles, ces dernières minent la pensée monolithique et interrompent, ne serait-ce que l'espace d'un instant, le chant grégaire d'une société dite désenchantée. Et si ces œuvres et interventions peuvent sembler ténues, elles n'en posent pas moins les jalons d'une pensée qui est autre et qui, sans avoir la

prétention de bouleverser le cours du monde, éclaire assurément notre quotidien sous un nouvel angle.

CHAPITRE I

MONDE CONTEMPORAIN ET PRATIQUES ARTISTIQUES ACTUELLES DANS L'ESPACE QUOTIDIEN

Les pratiques artistiques actuelles amalgament l'espace de création et l'espace quotidien et, dans l'étude qui suit, analyser l'un c'est par ricochet analyser l'autre. L'investissement de la vie quotidienne par les artistes amène à se poser des questions fondamentales : quels sont nos rapports au temps, à l'espace, aux autres? Comment, non seulement en tant qu'individu mais également en tant que collectivité, habitons-nous le monde? Le programme de ces questionnements formulés ainsi peut sembler abstrait et lourd, pourtant il fait partie de nos réflexions quotidiennes. Imbriqués dans le flux de nos pensées, nous ne l'identifions cependant pas toujours comme tels. Les pratiques artistiques que nous étudierons en mettant l'accent sur les rapports temporels, spatiaux et relationnels contribuent à les rendre manifeste et à les interroger au moment même où ceux-ci sont modifiés sur une grande échelle. Devant les bouleversements et l'incertitude provoqués par ces changements, nombreux ont été les auteurs à se braquer et à déplorer l'état de crise généralisé dans lequel serait plongé le monde¹; nous ne serons pas des leurs. Sans nier l'ampleur des problématiques auxquelles nous sommes confrontés, demeurer au stade d'une lecture catastrophique ou nostalgique n'est générateur d'aucunes modifications. Les changements et la mouvance ne représentent pas, dans l'étude que nous amorçons, des signes pathogènes mais constituent au contraire les moteurs de réflexions et de

¹ À ce sujet BOUCHARD Gérard et Alain ROY, *La culture québécoise est-elle en crise?*, Montréal, Boréal, 2007, 218 p.

démarches qui se veulent constructives, créatives et critiques. C'est en ce sens que nous analyserons, dans le présent chapitre, les contextes de création en cherchant dans un premier temps à esquisser quelques caractéristiques du monde contemporain et à étudier, dans un second temps, les postures que les artistes adoptent par rapport à ce dernier.

1.1 Le monde contemporain comme contexte de création

Le monde contemporain est marqué par de nombreux bouleversements qui affectent toutes les sphères de la société, de la politique en passant par la culture et par l'économie. Un monde qui se conçoit, selon Jean-Luc Nancy, comme un espace de sens et qui ne peut être appréhendé, depuis quelques décennies déjà, de manière univoque². Jean-Luc Nancy stipule à ce propos que « [ce] qui nous arrive est un épuisement de la pensée de l'Un [Histoire, Science, Capital, Homme, etc.] et d'une destination unique du monde »³. Le monde contemporain nous enjoint donc d'attaquer une tâche pour le moins ardue : celle de penser la fragmentation et la multitude. Un monde éclaté qui ne peut se définir aisément et dont les contours demeurent flous malgré, ou peut-être est-ce en raison, des technologies, ressources et connaissances variées dont nous disposons pour l'analyser. En émettant ce doute, nous pointons un aspect primordial du monde contemporain : le paradoxe. Il serait d'ailleurs plus exact d'accorder ce vocable au pluriel puisque les paradoxes sont aussi nombreux que ne le sont les individus et les phénomènes sociaux. Cette multitude nous amène, à la suite de Gilles Lipovetsky et de Marc Augé, à penser le monde contemporain en terme d'excès. Des excès qui se présentent à travers les disparités du monde contemporain, par l'exubérance des uns et par les carences des autres. Les caractères excessifs et paradoxaux de l'« hypermodernité », tel que la nomme Gilles

² NANCY Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, 50 p.

³ NANCY 2001, p. 12.

Lipovetsky, et de la « surmodernité », selon le terme de Marc Augé, sont établis en fonction de la modernité qui, pour ces auteurs, n'est pas close.

Gilles Lipovetsky situe l'« hypermodernité » à la suite de la modernité. La postmodernité marque pour ce dernier un moment historique spécifique. À ce propos, il précise :

Loin qu'il y ait décès de la modernité, on assiste à son parachèvement, se concrétisant dans le libéralisme mondialisé, la commercialisation quasi générale des modes de vies, l'exploitation [...] de la raison instrumentale, une individualisation galopante.⁴

L'« hypermodernité » repose ainsi sur les caractéristiques fondatrices de la modernité, ces dernières étant toutefois « livrées à une dynamique illimitée, à la spirale hyperbolique »⁵. Tous les aspects de la vie quotidienne sont touchés et « [présentent] un versant [...] excroissant, démesuré, “hors limite” »⁶. L'auteur ajoute à ce propos :

La première modernité était extrême par le truchement de l'idéologico-politique ; celle qui vient l'est en deçà du politique, au travers des technologies, des médias, de l'économie, de l'urbanisme, de la consommation, des pathologies individuelles.⁷

Ce changement de paradigme peut être expliqué, selon Lipovetsky, notamment par une redéfinition du temps social. D'une modernité tournée vers le futur, nous serions passé à une société centrée sur le présent. Ainsi l'« hypermodernité » privilégie les changements, la flexibilité dans une logique de récupération, notamment du passé, et non plus de rejet; les « temps hypermodernes » n'ayant plus de « contre-modèle crédible »⁸. Cependant, contrairement à la postmodernité, les « temps hypermodernes » se vivraient selon une nouvelle « tonalité émotionnelle ». Le présent

⁴ LIPOVETSKY 2004, p. 73

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

tel qu'il est vécu au quotidien n'est plus uniquement synonyme que d'hédonisme, ni de « l'ici-et-maintenant » qu'incarne le célèbre *carpe diem*. La mise en place d'une économie mondialisée et l'essor de nouvelles technologies de l'information, caractérisés par la prégnance d'un « temps réel », ont contribué à modifier notre perception du temps. « L'esprit du temps à dominante frivole a été relayé par le temps du risque et de l'incertitude. Une certaine insouciance des jours a vécu : c'est dans l'insécurité que se vit, de manière croissante, le présent.⁹ » Nous assistons, avec l'« hypermodernité », à la « démythification de la vie au présent » comme lieu d'épanouissement tel que les individus l'entendaient durant la postmodernité. Le présent ne serait donc plus uniquement une temporalité-refuge puisque comme l'énonce Lipovetsky :

[...] sous la pression exercée par les normes de préventions et de santé, c'est non tant la plénitude de l'instant qui prédomine qu'un présent divisé, anxieux, hanté par le virus et les ravages du temps. Nulle « détemporalisation » de l'homme : l'individu hypermoderne reste un individu-pour-le-futur, un futur décliné à la première personne.¹⁰

C'est précisément ce présent fort complexe que l'appréhension de la vie quotidienne par les artistes actuels permet de questionner en mettant, entre autres, l'accent sur le temps social et les thématiques qui y sont associées (rituel, mémoire, commémoration, récupération, etc.), tel que nous l'aborderons au chapitre deux.

Ces transformations temporelles ne sont pas sans avoir d'incidences globales sur nos rapports au monde comme le démontre plus spécifiquement Marc Augé dans son essai, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Cet auteur, à la différence de Gilles Lipovetsky, ne situe pas la « surmodernité » à la suite de la modernité dans une vision linéaire, mais présente ces dernières de manière contiguë, qualifiant la modernité et la « surmodernité » en fonction de critères spatiaux. La

⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

« surmodernité » est associée par Marc Augé à trois « figures de l'excès » qui en soulignent les aspects contradictoires : la « surabondance événementielle », la « surabondance spatiale » et « l'individualisation des références ». Ainsi, un foisonnement inédits d'événements se présentent quotidiennement aux individus. Ceci s'explique, en partie, par la globalisation de l'information mais également, en raison de l'augmentation de l'espérance de vie. Selon Marc Augé, non seulement il y aurait une accélération de l'histoire mais nous assistons aussi à une forme inédite de cohabitation générationnelle, puisque quatre générations se côtoient actuellement, contrairement à la cohabitation de trois générations qui prévalait traditionnellement. Ces modifications ont des incidences, notamment, sur la constitution de la mémoire collective¹¹. De cette multitude événementielle et de ses diverses conséquences découleraient, selon Marc Augé, les difficultés qu'éprouve l'individu contemporain à penser le temps. À ce sujet il stipule :

Ce qui est nouveau, ce n'est pas que le monde n'ait pas, ou peu, ou moins de sens, c'est que nous éprouvions explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner un : de donner un sens au monde, non à tel village ou à tel lignage. Ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé c'est la rançon de la surabondance événementielle [...].¹²

De manière tout aussi contradictoire se manifeste notre rapport à l'espace. Marc Augé cite à ce propos trois innovations techniques : la conquête spatiale, le développement de moyens de transports rapides et les images (médiatiques, publicitaires, de fictions), qui tout en contribuant à élargir notre vision du monde dans un même temps la borne¹³. Ceci amène l'individu à repenser l'espace aussi bien de manière conceptuelle (l'abondance des images crée un nouvel imaginaire collectif) que de manière physique (une même distance pouvant être parcourue beaucoup plus rapidement qu'auparavant). Ces paradoxes sont directement liés à l'« individualisation des

¹¹ AUGÉ 1992, p. 32.

¹² *Ibid.*, p. 41-42.

¹³ *Ibid.*, p. 44-45.

références », dernières « figures de l'excès » identifiées par Marc Augé. Les individus sont appelés à construire eux-mêmes leurs systèmes de valeurs et leurs visions du monde puisque « [dans] les sociétés occidentales [...] l'individu se veut un monde. Il entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées »¹⁴. Cette fragmentation des repères se produit dans un monde où les enjeux sont pourtant globaux; la question environnementale étant à ce sujet exemplaire. Ainsi paradoxalement selon l'auteur, « jamais les histoires individuelles n'ont été aussi explicitement concernées par l'histoire collective, mais jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants »¹⁵.

1.1.2 « Mise en spectacle » du monde et normalisation suggestive

Les « figures de l'excès » énoncées par Marc Augé, bien qu'étant de natures différentes sont toutes trois engendrées en partie par la « mise en spectacle »¹⁶ du monde qui affecte autant la perception que nous avons du monde, que les comportements que nous adoptons.

[La] « mise en spectacle » du monde [...] nous habitue insensiblement à n'avoir de rapport au monde et aux autres qu'à travers des images : celles de l'actualité et des médias, bien sûr, mais, de façon plus générale, toutes les images et tous les messages qui nous suggèrent comment vivre notre vie, traiter notre corps, consommer, être heureux, etc.¹⁷

Les rapports produits par la « mise en spectacle » du monde seraient partiels puisque la médiatisation implique la sélection d'un certain nombre d'événements ou encore de valeurs au profit d'autres¹⁸. C'est toutefois une impression d'ubiquité et d'abstraction

¹⁴ AUGÉ 1992, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ Bien que rappelant le texte de Guy Debord, *La société du spectacle*, nous nous concentrerons dans ce mémoire sur les écrits de Marc Augé.

¹⁷ AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994, p. 174.

¹⁸ AUGÉ 1994, p. 95.

qui subsiste de la « mise en spectacle » du monde. Par conséquent, le monde contemporain, qu'il soit qualifié d'« hypermodernité » ou de « surmodernité », est marqué par une profusion qui frise parfois la saturation et d'où surgit *paradoxalement* l'homogénéité. La pluralité et les aspérités, qui font la richesse du monde contemporain, étant souvent aplanies et masquées au profit des « [...] oripeaux habituels : dieu ou argent, pétrole ou muscle, information ou incantation »¹⁹, ce qui favorise une vision unique et normalisée du monde.

Une normalisation des modes de vie, des comportements et des identités qui se fait ressentir et ce, malgré des discours présents dans de nombreux champs d'études (philosophie, études féministes, sociologie, etc.), qui ne manquent pas de souligner le caractère illusoire non seulement d'une identité fixe et stable mais également du contrôle des comportements humains. Cette tentative d'homogénéisation affecte les individus dans toutes les sphères de leurs vies. Contrairement à ce qu'il aurait été permis de s'attendre, l'affaiblissement des figures de pouvoir traditionnel n'a pas éclipsé les normes sociales, mais en a rendu les prescriptions plus diffuses. Ainsi, « les mécanismes de contrôle n'ont pas disparu, ils se sont adaptés en se faisant moins directifs, en délaissant l'imposition au profit de la communication »²⁰. Le mode suggestif est privilégié; on ne nous dicte plus mais on nous propose maintenant des modes de vie, des conduites, des attitudes etc. Difficile dès lors d'identifier précisément les sources normatives. L'emploi impromptu du pronom personnel « on » en témoigne puisque ce paradigme sociologique se substitue à la fois à « personne » et à « tous les autres ». Par conséquent sous ce dernier, « [...] chacun obéit aux "autres", ou plus précisément, à un autre généralisé et impersonnel [...] »²¹.

¹⁹ NANCY 2001, p. 15.

²⁰ CHARLES Sébastien, « L'individu paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky ». *Les temps hypermodernes*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 2004, p. 24.

²¹ « "On" ne vole pas; et puisque "On" respecte cette norme, "Je-tu-il" doit (contrainte, coercition, détermination) la respecter aussi. Si "Je-tu-il" se conforme à la norme, fait comme "On", il recevra une récompense (approbation des autres, prestige, pouvoir, argent, sécurité...). Mais si "Je-tu-il" dévie (déviance) de la norme, se refuse à faire comme "On", il sera puni (les sanctions allant du

multiples, les normes sociales subtilement oppressent. Elles se manifestent, entre autres, à travers les stéréotypes véhiculés par les médias, l'information délivrée sous le mode spectaculaire ou plus généralement par l'entremise des désirs de consommation toujours renouvelés qui nous assaillent. C'est de manière tout aussi graduelle et insidieuse que l'espace public est contrôlé par l'ajout constant de caméras de surveillance. L'indétermination des sources normatives nous pousse à prendre conscience du rôle que nous occupons tous dans l'intégration sociale des normes. En revanche, le consensus sur lequel reposaient traditionnellement les normes sociales (du moins en théorie) se doit d'être questionné ne pouvant être que suspect. Jacques Rancière reformule en ces termes cette notion :

Ce que consensus veut dire [...] n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens. Le consensus qui nous gouverne est une machine de pouvoir pour autant qu'il est une machine de vision.²²

Cette « machine de vision » se doit d'être questionnée particulièrement à une époque où la médiatisation de nos rapports occupe une place prépondérante dans notre perception du monde. C'est d'ailleurs entre le « régime sensible de présentation des choses » et le « mode d'interprétation de leur sens » que s'active bon nombre de pratiques artistiques actuelles. Car l'individu, et par conséquent l'artiste, à l'âge de l'« hypermodernité » et de la « surmodernité », oscille, comme nous le verrons, entre déterminisme et volontarisme. Et si les normes sociales se font bel et bien sentir, la « machine de vision » telle que la nomme Jacques Rancière est loin d'être inébranlable et peut être remise en question.

ridicule – qui ne tue pas - à la peine de mort). » Ce paradigme est ainsi basé sur le consensus des individus. BAJOIT Guy, *Pour une sociologie relationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 25.

²² RANCIÈRE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

1.2 Entre acceptation et rébellion; l'implication de l'artiste dans l'espace quotidien

La position qu'adoptent les artistes actuels par rapport aux questions sociales a considérablement changé au cours des dernières années. Il n'est plus question pour des artistes comme BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark, d'affrontement ou de révolution par le biais des arts comme le prétendaient les avant-gardes. Ces derniers ne se situent pas en marge mais cherchent davantage à être partie prenante du monde qui les entoure. Le « face-à-face » des avant-gardes fait place au « corps-à-corps » des artistes actuels. Un « corps-à-corps » nécessitant l'implication de l'artiste qui se présente délesté du mythe du génie artistique et de l'aura qui caractérisaient traditionnellement l'œuvre d'art. Aline Caillet souligne ces changements de postures artistiques en distinguant le terme d'engagement qu'elle associe aux avant-gardes, de celui d'implication assimilable aux pratiques actuelles²³. La notion d'implication sous-tend celle de proximité; s'impliquer « c'est aussi se compromettre, mêler, dépréciation qui tient précisément de son apparentement au réel. De même, il ne présuppose ni compétence spécifique, ni position d'exception »²⁴. Les artistes choisissent l'espace quotidien dans une quête de proximité avec des récepteurs de diverses provenances. C'est ainsi, «[qu'] un champ d'autonomie esthétique au cœur même de l'espace social »²⁵ se développe dès lors que les artistes délaissent la position d'extériorité. Car, si l'art investit la vie quotidienne, il ne s'y fond jamais totalement. Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark créent de légers déplacements par rapport à la vie quotidienne pour susciter une réaction de la part du récepteur. Un jeu constant entre art et non-art, familier et incongru est créé. Ces rapports hétérogènes ont été exploités par les

²³ Si la nuance peut sembler aux premiers abords ténue (puisque l'implication présuppose un certain engagement), elle présente le mérite de révéler les distinctions entre les postures artistiques critiques des avant-gardes et celles des pratiques actuelles tout en délaissant la terminologie militaire.

²⁴ CAILLET Aline, « Figures de l'engagement, esthétique de la résistance ». *Esse*, n° 51, printemps/été 2004, p. 12.

²⁵ *Loc. cit.*, p. 12.

artistes modernes comme le rappelle Jacques Rancière qui cite en exemple la forme du collage particulièrement présente au siècle dernier²⁶. Toutefois, au choc provoqué par le mélange d'éléments hétérogènes se substitue aujourd'hui ce que Jacques Rancière nomme l'« indécidabilité »²⁷. Les formes et les modalités de brouillage se sont non seulement modifiées mais également intensifiées avec l'investissement des artistes de la vie quotidienne. Et si l'« indécidabilité » artistique est plus manifeste lors d'interventions dans l'espace public, elle est présente aussi dans les centres d'artistes et les galeries. Les artistes actuels par l'insertion et l'infiltration parviennent à rendre ambigu à la fois la nature de leurs projets ainsi que leur statut en utilisant notamment la mimesis.

1.3 Les tactiques artistiques, une pratique quotidienne

Les tactiques sont des « ruses » pour tirer avantage des ressources à l'intérieur d'un cadre fixe et préexistant auquel il n'est pas possible de se soustraire. Selon Michel De Certeau, les tactiques ont « des critères propres, [elles] sélectionnent des fragments pris dans les vastes ensembles de la production pour en composer des histoires originales »²⁸. Ces « manières de faire » ne sont cependant pas le propre uniquement de pratiques artistiques. Les individus les utilisent également à travers diverses activités quotidiennes tels « [qu'] habiter, circuler, parler, lire, faire le marché ou la cuisine »²⁹. L'une des caractéristiques de la tactique est ainsi sa capacité à susciter des « mouvements autres » en étant à la recherche constante de failles à investir dans l'espace quotidien. La tactique est « aussi tenace que subtile, inlassable, mobilisée en attente de toutes les occasions, disséminée sur les terrains de l'ordre dominant, étrangère aux règles que se donne et qu'impose la rationalité fondée sur le

²⁶ RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 67-68.

²⁷ RANCIÈRE 2004, p. 74-75.

²⁸ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 65.

²⁹ DE CERTEAU 1990, p. 58.

droit acquis propre. »³⁰. En ce sens, BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark adoptent consciemment ou non le dispositif de la tactique puisé dans les « manières de faire » de la vie quotidienne.

La notion de tactique a été développée par Michel De Certeau en opposition à celle de stratégie. Ainsi, les stratégies sous-tendent une position d'autorité fixe et extérieure, qui ciblent un lieu précis et délimité pour exercer son pouvoir dans un « geste cartésien »³¹. Les rapports privilégiés par l'emploi de stratégies ou de tactiques divergent comme le spécifie Michel De Certeau :

[...] les stratégies misent sur la résistance que l'*établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps; les tactiques misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir.³²

Cette utilisation du temps dont traite l'auteur, sera primordiale pour étudier les manières qu'ont BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark d'investir l'espace quotidien.

1.4 Interventions et installations mouvantes : mobilité et « mi-lieu »

Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark s'éprouvent dans le temps. C'est en s'immisçant dans la vie quotidienne des récepteurs ou en faisant du processus créatif un mode de vie que les artistes investissent l'espace public. Les espaces traditionnellement réservés à l'art comme les centres d'artistes ou les galeries, ne sont pas en reste, leurs potentiels mouvants étant mis en lumière par les artistes.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 63.

Bien que ceux-ci investissent des espaces variés, la mobilité est au cœur des mécanismes des œuvres et interventions que nous étudierons plus en détail au chapitre deux. La mobilité de l'artiste qui circule dans l'espace public en marchant ou encore à bord de différents moyens de transport : automobile, moto modifiée, patins à roulettes, camionnette. Mais aussi la mobilité des récepteurs qui sont amenés à se mouvoir et à intervenir dans l'espace installatif ou qui sont interpellés lors de leurs déplacements quotidiens. Les espaces de circulation (rues, trottoirs, abords de métro, pistes cyclables, etc.) et les espaces de « transitions » (terrains vagues, friches, sites de pêche blanche, etc.) sont mis à profit par les artistes qui explorent le potentiel créatif que recèle leur état fluctuant, alors que d'autres espaces dont le caractère est plus « stable » (centres commerciaux, centre d'artistes, etc.) sont, quant à eux, activés par les interventions de ceux-ci. À la lumière de ce constat, nous pouvons remarquer que BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark créent et expérimentent des « mi-lieu ».

La notion de « mi-lieu » se fonde sur les notions de lieu et d'espace et sur la définition de « non-lieu ». Michel De Certeau, duquel Marc Augé puise la notion de « non-lieu » définit le lieu comme un « ordre » stable où des éléments se côtoient sans se mélanger³³. L'espace introduit le temps et le mouvement, ce qui fit dire à Michel De Certeau que « l'espace est un lieu pratiqué »³⁴. Marie Fraser explique en ces termes la modification qu'a apporté Marc Augé aux théories de Michel De Certeau :

Prolongeant cette distinction [entre lieu et espace], Augé en vient à affirmer que la mobilité engendre non pas des espaces mais des non-lieux puisqu'elle transforme les lieux en endroits de passages et de transit, éphémères et provisoires, où se déplacer c'est faire franchir à l'espace ses propres frontières.³⁵

³³ *Ibid.*, p. 172-173.

³⁴ *Ibid.*, p. 173.

³⁵ FRASER Marie, « Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité ». *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Babin Sylvette (dir.), Montréal, Les éditions Esse, 2005, p. 166.

Les « non-lieux » constitueraient selon Marc Augé un trait caractéristique de la « surmodernité », leur émergence étant davantage marquée de nos jours. C'est en rapport avec le lieu anthropologique qui réfère au « sens inscrit et symbolisé » que s'établit le « non-lieu ». Un lieu possède selon ce dernier une triple valeur symbolique c'est-à-dire qu'il est :

[...] identitaire (en ce sens qu'un certain nombre d'individus peuvent s'y reconnaître et se définir à travers lui), relationnel (en ce sens qu'un certain nombre d'individus, les mêmes, peuvent y lire la relation qui les unit les uns aux autres) et historique (en ce sens que les occupants du lieu peuvent y retrouver les traces diverses d'une implantation ancienne, le signe d'une filiation).³⁶

Le « non-lieu » à l'inverse est non identitaire, non relationnel et non historique. Augé traite de deux aspects du « non-lieu ». D'une part, il s'intéresse au « non-lieu » comme espace effectif (aéroports, supermarchés, autoroutes etc.) et d'autre part, aux rapports que les individus entretiennent avec ceux-ci. En effet, la circulation incessante affecte les échanges dans les « non-lieux » où règne un « présent perpétuel ». Les individus qui y circulent sont des utilisateurs et ont des rapports fonctionnels avec ces espaces. La communication s'y fait le plus souvent par des textes de façon prescriptive, prohibitive, informative ou encore par le biais d'idéogrammes; les échanges entre les individus étant souvent réduits au minimum. Marc Augé souligne l'isolement des individus dans les « non-lieux » : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »³⁷. Le « non-lieu » tel que le définit cet auteur ne réfère donc pas à un espace imaginaire ou encore utopique.

Toutefois, si le lieu s'oppose par définition au « non-lieu », ces deux notions ne s'excluent pas pour autant et sont des « polarités fuyantes ». Marc Augé précise que la « [...] définition [du non-lieu] peut s'appliquer à un espace empirique précis ou à la

³⁶ AUGÉ 1994, p. 156.

³⁷ AUGÉ 1992, p. 130.

représentation qu'ont de cet espace ceux qui s'y trouvent. Ce qui est un lieu pour certains, peut-être un non-lieu pour d'autres et inversement »³⁸, la manière d'envisager l'espace joue ici un rôle primordial. C'est justement de ce jeu entre lieu et « non-lieu » que Luc Lévesque³⁹ traite au moyen de la notion de « mi-lieu ». « L'espacement en question implique pratiques, processus et temporalités. Il ne suffit plus de rêver le lieu ou de stigmatiser passivement le non-lieu ou l'espace générique; c'est dans la zone stratégique entre ces pôles [...] que d'impures et insaisissables hybrides sont à imaginer, composer et activer⁴⁰ ». Le « mi-lieu » permet de modifier des « non-lieux » et de remettre en question des lieux tout en rendant ambiguës certaines catégories, par exemple, l'espace privé et l'espace public. Ainsi, « être « entre » [...] cela veut dire être temporairement une chose et l'autre. Être en train de... En transformation. Ce n'est pas seulement être au milieu ou dans un milieu, mais être le milieu même. »⁴¹. Le caractère performatif des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark est ainsi souligné. Ces œuvres et interventions se déploient dans des espaces qui deviendraient des « mi-lieux » du fait de leurs activations artistiques. Ainsi, des espaces purement fonctionnels se transforment en lieux de vie éphémères, d'échanges et de partage de toutes sortes.

1.5 La figure théorique du nomade, une manière d'être

La figure théorique du nomade de Rosi Braidotti⁴² permet de mettre en lumière les postures qu'adoptent les artistes dans leurs œuvres et leurs interventions. Car, si

³⁸ AUGÉ 1994, p. 156-157.

³⁹ LÉVESQUE Luc, « Entre lieu et non-lieu, vers une approche interstitielle du paysage ». *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, p. 38-48.

⁴⁰ LÉVESQUE 2005, p. 39.

⁴¹ BERENSTEIN Jacques Paola, GUEZ Alan et Antella TUFANO, « Trialogie : lieu, mi-lieu, non-lieu », YOUNÈS Chris et Michel MANGEMAIN (dir.), *Lieux contemporains*, Paris, Descartes & Cie, 1997, p. 129.

⁴² BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 395 p.

les tactiques artistiques sont les « manières de faire » de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark, la figure théorique du nomade constitueraient leurs « manières d'être ». Le nomade est pour Rosi Braidotti une figure théorique qui englobe toute la complexité d'un sujet sans chercher à le cerner de manière définitive. L'auteure féministe et fortement influencée par Gilles Deleuze⁴³ cherche à repenser le sujet en dehors des grands paradigmes qui ont traditionnellement servi à le définir (le pays, la famille, l'autorité masculine). De plus, à travers le nomade, elle cherche à allier les particularités et les discontinuités du monde contemporain avec un projet collectif et politique par le biais de l'expérimentation de nouvelles formes d'interconnections.

La figure théorique du nomade met de l'avant une pensée fluide qui navigue entre les catégories rigides et les différents modes d'expériences. Le nomade est en déplacement et s'adapte constamment à l'environnement qui l'entoure. Tout comme l'artiste qui se déploie dans l'espace quotidien et puise dans les espaces qu'il occupe les problématiques et les constituants mêmes de ses créations, se déplaçant constamment pour renouveler ses expérimentations ainsi que celles qu'il fait vivre aux différents récepteurs. La mobilité du nomade n'est pas uniquement d'ordre physique, elle est également d'ordre intellectuel selon Rosi Braidotti. Si nous avons mis jusqu'à maintenant l'accent sur la mobilité physique des artistes, il est important de souligner que ce n'est pas tant le déplacement en soi qui importe mais bien la manière de se mouvoir et d'appréhender l'espace. L'appréhension de l'espace faite par BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark, créatrice de « mi-lieux », débute par une réflexion et une certaine ouverture d'esprit. La mobilité en soi n'est pas garante d'une expérience autre, pas plus que n'a d'importance la distance parcourue. Il n'est donc pas nécessaire de voyager constamment pour être nomade; il suffit

⁴³ DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.

parfois de rester immobile et de penser comme tel pour le devenir. « Nomadic subjects are capable of freeing the activity of thinking from the hold of phallogentric dogmatism, returning though to is freedom, its liveliness, its beauty. »⁴⁴

Pour ce faire, le nomade a recours à la « philosophy of “ as if ” », comme la nomme Rosi Braidotti, qui consiste à brouiller les frontières et à unir des expériences et des connaissances de diverses natures notamment en employant les modes de la répétition, de la mimésis ou de la parodie. C'est ce que sont appelés à faire les artistes en investissant la vie quotidienne. Ils se déplacent à l'intérieur des règles établies par l'infiltration ou l'insertion et créent des espacements dans lesquels ils explorent de nouvelles formes de subjectivités. Les mélanges sont nombreux et de diverses natures puisque les artistes jouent constamment sur les limites. Par exemple, BGL mêle l'art et le jeu, Jean-François Prost combine dans sa pratique l'urbanisme, l'architecture et les arts visuels, alors que Devora Neumark brouille les frontières entre l'espace public et l'espace privé. Ainsi, les actions du nomade sont guidées en fonction d'une manière d'être qui met l'accent sur le processus beaucoup plus que sur un but à atteindre. Rosi Braidotti décrit en ces termes ce qui caractérise cette manière d'être :

The nomadic tense is the imperfect : it is active, continuous; the nomadic trajectory is controlled speed. The nomadic style is about transitions and passages without predetermined destinations or lost homelands. The nomad's relationship to the earth is one of transitory attachment and cyclical frequentation [...] the nomad gathers, reaps, and exchanges but not exploit.⁴⁵

De même, les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark misent sur la durée et n'ont pas de finalité spécifique, leur impact dépendant grandement du degré d'attention et d'implication des récepteurs. Le fait que le nomade vive de transition ne veut pas dire pour autant qu'il n'a pas d'identité

⁴⁴ BRAIDOTTI 1994, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

puisque l'identité est considérée comme étant rétrospective, non permanente et multiple, selon Rosi Braidotti.

La figure théorique du nomade met ainsi de l'avant une manière de résister aux stéréotypes et aux normes par la mouvance amalgamée des connaissances et des expériences, du corps et de l'esprit. Cette résistance n'est pas passive mais active, le nomade étant à la recherche constante de nouvelles possibilités de se jouer des frontières et des limites. Les artistes BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark adoptent des postures similaires à cet Autre qu'est le nomade lors de leurs expérimentations artistiques. Ce faisant, leurs positions vont à l'encontre de l'homogénéisation des identités, des comportements et des modes de vies. À propos du nomade, Rosi Braidotti souligne : « This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without and against an essential unity. »⁴⁶. Autant de caractéristiques qu'il est également possible d'attribuer aux pratiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark et qui guidera les analyses que nous en ferons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

CHAPITRE II

LE RITUEL ET LE JEU : MODALITÉS D'APPRÉHENSION DE LA VIE QUOTIDIENNE. ÉTUDE DE CAS.

Les œuvres et interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark s'inscrivent dans « l'expérience sociale du quotidien ». Elles mettent l'accent sur la « socialité » qui peut se définir d'une part, comme la mise en relation des individus entre eux et, d'autre part de ceux-ci avec leur environnement. Ainsi, ce sont les multiples dimensions du « vivre ensemble » qui sont abordées à travers la notion de « socialité »¹ et par conséquent qui se déploient dans les œuvres et interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Le rituel et le jeu seront ici analysés en tant que modalités d'appréhension de la vie quotidienne principalement en raison de la place prépondérante qu'ils occupent dans les pratiques artistiques de ces derniers. Cet amalgame du rituel, du jeu et de l'art, particulièrement présent dans les pratiques artistiques actuelles qui investissent la vie quotidienne, peut s'expliquer par le fait que le rituel tout comme le jeu sont fondateurs de la « socialité ». À la base des relations sociales se trouvent les rituels et les jeux qui se déclinent, comme nous le verrons, dans les pratiques artistiques actuelles sous une multitude de formes.

L'investissement de la vie quotidienne comme lieu d'expérimentation par les artistes actuels a la particularité de doubler l'acte de « socialité ». Celui-ci se

¹ SAILLANT Francine, « Corps, médiation, socialités ». *Communautés et socialités*, SAILLANT Francine et Éric GAGNON (dir.), Montréal, Liber, 2005, p. 170.

manifeste à travers le rituel et le jeu mais également à travers la fonction artistique des œuvres et des interventions puisque l'art est une forme de mise en relation des individus entre eux ainsi qu'avec leur environnement. Cependant aucune hiérarchisation n'est faite, ici le rituel, le jeu et l'art se mélangeant indistinctement. C'est donc un double rituel et un double jeu qui s'effectuent au sein des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. En effet, le rituel et le jeu que nous pouvons qualifier de « quotidien » ou de « traditionnel » se superposent à la création d'agencements qu'il est possible d'attribuer à des actes artistiques rituels et ludiques (fonction artistique), ce qui favorise l'apparition de dissonances, de mises à distance et d'écarts par rapport à la vie quotidienne. C'est précisément ce dédoublement rituel et ludique qui marque « l'espace esthétique autonome au sein de l'espace social », tel qu'énoncé par Aline Caillet au chapitre précédent. Nous aurons aussi recours à la notion « d'agir mimétique » et à l'analyse sociale que font le philosophe Gunter Gebauer et l'anthropologue Christoph Wulf de la notion de mimesis pour étudier comment le rituel et le jeu oscillent entre deux états : entre un cadre préexistant et la création, entre la distance et le rapprochement de la vie quotidienne. Puis, nous analyserons les théories du rituel et du jeu et leurs applications en art. À partir de ce cadre théorique, dans un second temps, nous analyserons de manière particulière les œuvres et interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark.

2.1 La mimesis et « l'agir mimétique » au temps de la « surmodernité »

Le concept de mimesis est particulièrement riche puisque ses définitions et ses implications varient selon les époques. Par ailleurs, notre intention n'est nullement ici d'en faire la genèse. Nous chercherons plutôt à analyser comment l'actualité de ce concept pourra nous aider à mieux saisir le processus d'exécution des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark.

La mimesis est souvent analysée et confondue avec la notion d'imitation que ce soit dans la conception classique qui encourageait « l'imitation de la nature » ou au contraire dans la conception moderne qui la décourageait. Cet accent mis sur « l'imitation de la nature » est selon Olivier Asselin limitée. Ainsi il spécifie :

À définir l'imitation comme une imitation de la *nature*, elle [la définition traditionnelle de l'imitation²] néglige l'imitation de la *culture*, à la définir comme une *image*, elle néglige ce que nous pourrions nommer le *mimétisme*. D'ailleurs, à l'origine [chez Platon et chez Aristote], la *mimesis* ne désigne pas tant un résultat qu'un processus, moins un produit que la production même, et elle s'applique ainsi non seulement aux images, mais aussi aux actes et comportements mimétiques.³

Cette spécification faite par Asselin démontre que le concept de mimesis peut être élargi à une conception culturelle qui dépasse la question de la représentation. C'est d'ailleurs cet aspect du concept de mimesis que les auteurs berlinois Gunter Gebauer et Christoph Wulf étudient dans leur essai, *Jeux, rituel, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*⁴, un ouvrage qui pointe quelques caractéristiques essentielles du concept élargi de mimesis. Pour ces auteurs, le concept de mimesis ne se réduit pas à l'imitation, pas plus qu'il ne se borne au champ esthétique. La mimesis est dans leur approche une notion charnière pour l'ensemble des sciences sociales. Le concept de mimesis permettrait ainsi d'outrepasser les frontières traditionnelles entre les diverses disciplines (arts visuels, littérature, esthétique, sociologie, etc.) en alliant à la fois action et savoir, expérience et connaissance. L'individu est appelé lors de « l'agir mimétique » à aller puiser vers l'extérieur des connaissances et des expériences qu'il intériorise pour, par la suite les interpréter et façonner « son propre

² Cette définition traditionnelle Olivier Asselin l'énonce ainsi : « L'imitation pourrait être comprise comme une imitation *réaliste*, une simple reproduction de ce qui est, du réel visible ou comme une imitation *idéalisée*, une invention de ce qui devrait être, d'un possible idéal ». ASSELIN Olivier, « Portrait de l'artiste en singe savant. Le mimétisme comme archéologie du savoir » dans *Fiction*, CHOINIÈRE France et Stephen HORNE (dir.), Montréal, Dazibao, 2000, p. 87, note 1.

³ ASSELIN 2000, p. 79-80.

⁴ GEBAUER Gunter et Christoph WULF, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004, 298 p.

monde » qu'il extériorisera éventuellement. Ce faisant, il se base sur un cadre préexistant auquel il injecte, par l'intervention de sa subjectivité, une modification. Ainsi, « l'agir mimétique » a très peu à voir avec la nouveauté ou le mythique génie artistique puisqu'il sous-entend un lien de filiation avec l'autre. Cette filiation avec l'autre se produit sous diverses formes, elle peut s'exprimer lors d'un échange avec un pair, tout comme elle peut être établie par le biais d'un document. Le corps toutefois est toujours le médiateur de cette dernière puisque c'est à travers lui que se manifestent nos rapports sociaux. Ainsi pour Gunter Gebauer et Christoph Wulf :

[...] les actes sont individuels; ils se produisent souvent à partir d'appréciations, de motifs, et de calculs subjectifs. Mais ce n'est pas tout - les autres hommes y sont inclus; nous ne sommes pas tout seuls, les autres nous ont formés, nous les prenons comme modèles. Nous avons derrière nous un long processus d'éducation, d'éveil et de participation aux rapports sociaux.⁵

L'indétermination de l'émergence de nos rapports sociaux est soulignée, car aucune priorité n'est accordée que ce soit à un individu ou à la société, au volontarisme ou au déterminisme. Il est au contraire mis de l'avant que la « socialité » naît à la fois de « l'agir autonome » et de la « référence à d'autres mondes » que ceux-ci soient « réels » ou représentés.

Aussi, Gunter Gebauer et Christoph Wulf énoncent trois critères pour identifier les « actes sociaux mimétiques ». Premièrement, les actes mimétiques « sont des mouvements se référant à d'autres mouvements ». Deuxièmement, les actes mimétiques « peuvent être considérés comme des scènes physiques qui possèdent alors un aspect représentatif et démonstratif »⁶ et, troisièmement, ceux-ci « sont non seulement autonomes et capables d'être compris d'eux-mêmes, mais aussi [ils] se réfèrent à d'autres actes ou d'autres mondes »⁷. À ce titre, les auteurs spécifient que le

⁵ GEBAUER et WULF 2004, p. 2.

⁶ Il est à noter que les auteurs par physique entendent également les sens. *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

rituel et le jeu en tant qu'« actes mimétiques » sont intéressants puisque les individus qui y prennent part à notre époque, n'ont pas d'obligations ou de contraintes en choisissant d'agir ainsi. Ces derniers pourraient en effet choisir d'agir autrement, ce qui n'était pas possible historiquement dans les autres sociétés selon Gebauer et Wulf⁸.

La ressemblance et la répétition dans la variation sont des caractéristiques mises de l'avant par les auteurs pour décrire « l'agir mimétique » qui « forme [pour ces derniers] des chaînes d'actes continus dont on ne peut indiquer ni le début ni la fin »⁹ puisqu'ils reposent essentiellement sur les relations entre les individus. La mimesis ne correspond donc pas à l'imitation mais davantage à la production d'un acte performatif, qui est aussi bien de l'ordre de l'individuel que du collectif.

2.2 Rituel et mouvance; fondements théoriques

La remise en question des valeurs traditionnelles dans notre société constitue un terreau fertile pour interroger les rites qui contribuaient ou contribuent à encadrer notre vie quotidienne. Cette remise en question de valeurs autrefois jugées acquises, bouleverse les rapports des individus au monde. Ainsi, le rituel participe de cette négociation constante entre l'individu et le collectif, le même et l'autre. Il structure également le rapport que nous avons au temps, un temps qui est répétitif. Selon le contexte où il se déploie, le rituel revêt différents aspects, il peut être aussi bien privé que collectif, séculier que religieux¹⁰. Bref, le rituel dans ces multiples facettes permet à l'être humain de donner sens au monde, de le structurer à travers une symbolique. Cette structuration du monde par le biais du rituel n'est cependant pas

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ MAISONNEUVE Jean, *Les rituels*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je, 1988, p. 3.

fixe et rigide puisqu'elle est appelée à se modifier dans le temps par les actes de subjectivités des individus qui prennent part à ce dernier. C'est ainsi l'aspect mouvant de la notion de rituel qui sera ici mise de l'avant puisque BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark se jouent de cet aspect dans leurs pratiques artistiques comme nous le verrons subséquemment. Nous étudierons, dans un premier temps, en quoi le rite se distingue du rituel avant d'analyser plus précisément, dans un deuxième temps, les caractéristiques du rituel.

La mouvance de la notion de rituel s'exprime dans un premier temps par la variété des actes admis comme étant de l'ordre du rituel. Ainsi, les définitions des termes « rite » et « rituel » divergent selon les auteurs et les champs d'études (esthétique, sociologie, anthropologie, etc.). Ces deux termes tendent même à se confondre et à devenir des synonymes. Jean-Yves Dartiguenave, pour sa part, dans son essai *Rites et ritualité*¹¹ distingue le rite du rituel sans pour autant les opposer. Ce faisant, l'auteur élabore une dialectique entre le rite et le rituel qui met l'accent sur le mouvement engendré par le passage du rite au rituel et inversement. Ainsi, ce passage serait marqué par deux mouvements d'« objectivation ». L'objectivation est entendue par l'auteur comme une mise en forme concrète. Pour Dartiguenave, le rite correspond au « premier mouvement d'objectivation [qui] consiste en l'élaboration de règles d'action et de pensées » qui offre une réponse symbolique à l'indétermination de la vie quotidienne. Il sécurise les individus en tentant « de fournir des réponses aux questions primordiales que pose l'existence en termes de règles objectivées et fixes. [...] Il met en ordre et en forme, délivre des significations [...] »¹². Pour cet auteur, le rite est « un acte d'institution » qui fait appel aux règles, coutumes et usages d'un groupe (social ou ethnique) qui affirme ainsi « ses particularités culturelles »¹³. Par

¹¹ DARTIGUENAVE Jean-Yves, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, l'Harmattan, 2001, 255 p.

¹² DARTIGUENAVE 2001, p. 46-47.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

conséquent, le rite « crée en permanence, à la fois, de l'identité et de l'unité »¹⁴ tant au plan individuel que collectif. L'aspect finalisé est constitutif du rite selon Jean-Yves Dartiguenave qui rapporte à ce sujet : « Sans doute l'efficience du [rite] dépend-elle de la croyance en l'efficacité des procédés symboliques utilisés. Mais dans tous les cas, c'est bien le but poursuivi qui motive [le rite] et le finalise. »¹⁵. Ainsi, les rites contribuent à maintenir un certain « ordre social », leurs formes subissant peu de variations au fil du temps.

Malgré ce qui peut sembler aux premiers abords, le rite n'est pas pour autant synonyme de contraintes car il peut être modifié par les individus. C'est ici qu'intervient selon Dartiguenave, un second mouvement d'objectivation du rite qui « appelle une réappropriation et une réinterprétation, soit une *reprise sémantique*¹⁶ qui constitue, pour nous, le moment du [rituel] proprement dit. »¹⁷. C'est ainsi à la subjectivité du rite que correspond le rituel puisque les individus se réapproprient le rite « en le transfigurant et en y réinvestissant un sens singulier par-delà les significations sociales délivrées par celui-ci »¹⁸. Le rituel ne peut se produire sans une certaine mise à distance par l'individu du rite. Cette mise à distance permet à l'individu de s'écarter du contenu ou de la forme de celui-ci pour y introduire innovation ou imprévu et ainsi manifester sa liberté. La mise à distance n'affecte cependant pas la présence, l'implication de l'individu dans le rituel. Dartiguenave illustre ce phénomène par l'étude d'une fête de famille :

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ « Nous entendons la notion de reprise sémantique dans l'acceptation la plus banale du terme de ce qui a trait au sens ». *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

[...] la présence du gâteau d'anniversaire, l'attention dont est entouré celui ou celle qui est fêté(e), la joie qui s'exprime au moment où les bougies sont soufflées, signifient à tous les participants le motif pour lequel ils sont rassemblés. Mais au fur et à mesure du déroulement de la fête, dans l'ivresse des échanges, [...] dans le sentiment de plénitude mêlée de nostalgie, [...] ce motif tend, sinon à être oublié, du moins à être relégué au second plan. Le [rite] est devenu autre chose que ce pourquoi il a été effectué même si chacun pressent bien que, sans ce pourquoi, il n'aurait pas eu lieu.¹⁹

Ainsi, le rituel tout en étant l'extension du rite n'a pas contrairement à ce dernier de finalité en soi. C'est en effet dans la durée de son accomplissement que le geste rituel est signifiant. Selon Dartiguenave, cette « conduite ludique qui procède d'une sorte de causalité sans effet tend à outrepasser les limites socialement définies par les codes et les prescriptions du [rite] »²⁰. Le rituel du fait de la mise à distance formelle qu'il suppose situerait l'individu qui l'accomplit à mi-chemin entre l'acte de « croire » et celui de « ne pas croire ». Aussi, les modifications apportées par le rituel peuvent ne pas être excessivement marquées, voire quasi invisibles puisque le rituel ne se veut pas nécessairement transgressif (même si cela n'est pas exclu). Le passage du rite au rituel ne vise pas à abolir le rite initial mais plutôt à le modifier pour l'ajuster à un contexte, à un moment et à des individus singuliers. L'auteur perçoit dans la réappropriation davantage un « appel à l'altérité », le rituel étant inachevé tout comme « l'être ensemble ». De même, il témoigne d'une volonté paradoxale de rapprochement et de mise à distance. Ainsi, là où « le [rite] nous inscrit dans la durée, dans une origine, fût-elle toujours mythique, le [rituel] tend à nous immerger dans “l'être là avec” immédiat, dans un présent spatialisé »²¹. Jean-Yves Dartiguenave met ainsi l'accent sur la créativité inhérente à tout rituel.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

2.2.1 Caractéristiques du rituel comme manifestation de la socialité

La notion de rituel est à la base des relations sociales, elle met ainsi en lumière les rapports que les individus ont entre eux et avec leur environnement. L'essai de Claude Rivière, *Les rites profanes*²², présente certaines caractéristiques du rite qui souligne l'apport de ce dernier dans la manifestation de la « socialité ». Rivière analyse dans son essai les rites profanes dans une perspective structuraliste, les mouvements individuels sont considérés par ce dernier comme faisant partie de la contre-structure du rite. Nous n'adopterons pas ici ce point de vue, qui serait contraire aux théories de Jean-Yves Dartiguenave²³. Nous avons tout de même choisi de présenter l'analyse de Claude Rivière puisque les caractéristiques du rite qu'il énonce peuvent être employées pour étudier le rituel, l'un étant lié à l'autre dans notre analyse.

Ainsi, Claude Rivière débute son ouvrage en mentionnant la multiplicité des usages faits du terme « rite ». Il en présente pour sa part la définition suivante :

[...] les rites sont toujours considérés comme un ensemble de *conduites individuelles ou collectives*, relativement *codifiées*, ayant un *support corporel* (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins *répétitif*, à forte charge *symbolique* pour les acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondés sur une *adhésion mentale*, éventuellement non conscientisés, à des *valeurs* relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentation technique du lien cause-effet.²⁴

Selon cette définition, le rite présente plusieurs caractéristiques que l'auteur développe subséquemment dans son essai, nous en retiendrons quelques-unes pour

²² RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 261p.

²³ L'écrit de Dartiguenave présente brièvement le travail de Claude Rivière. DARTIGUENAVE 2001, p. 56-59.

²⁴ RIVIÈRE 1995, p. 11. Les italiques ont été ajoutés au texte original pour souligner les caractéristiques du rituel.

les besoins de l'étude qui suit. Tout d'abord, le rite est une forme de communication. Les individus trouvent dans les références qui composent le rite un langage commun qui fait office de « système d'échange ». Selon Rivière, « on peut définir le rite comme un système culturellement construit de communication symbolique »²⁵. Cette forme de communication n'est pas nécessairement verbale, elle peut être aussi non verbale. Quel que soit le mode adopté (verbal ou non verbal), c'est par la médiation du corps que s'effectue le rite et par conséquent, la transmission du « message ». L'aspect performatif de celui-ci est ainsi souligné comme le stipule Claude Rivière : « [...] dire c'est faire, en ce sens que dans le rite il y a projet de modification de la réalité pour que celle-ci devienne tout à fait ce qu'elle doit symboliser : corps du Christ par exemple dans l'Eucharistie, corps puissant beau et sain dans le sport. »²⁶. La communication s'effectue ainsi par la création d'effets que l'accomplissement du rite produit de manière symbolique et effective. Le « système d'échange » qu'est le rite permet également de structurer le temps social selon Claude Rivière. La répétition est privilégiée par les actes rituels qui sont souvent effectués de manière cyclique (cycle de vie, annuel, saisonnier, etc.). L'aspect répétitif du rite assurerait pour les individus une forme de pérennité en favorisant la transmission de savoirs ce qui permet de garder vivante la mémoire collective. Le rapport à l'altérité est ainsi inhérent au rite selon Claude Rivière. Le rite est une manifestation de la réciprocité entre l'individu et le collectif et témoigne de la nécessité qu'a l'être humain d'établir des relations et d'échanger. Par le rite, les individus sont amenés à négocier puisque même si le rite suppose une certaine stabilité, l'échange rituel ne se fait pas toujours sans heurts. Le rite permet d'assurer les relations sociales « dans un jeu de reconnaissance et d'opposition mutuelle »²⁷. La reconnaissance se manifeste entre les individus à travers leurs unifications momentanées. En effet, il faut pour prendre part pleinement à titre d'acteur ou encore à titre de témoin à un rite comprendre le code et

²⁵ RIVIÈRE 1995, p. 58.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

les valeurs symboliques du geste posé. Dans un même temps cependant, il y a opposition puisque les différences et les hiérarchies des individus sont toujours conservées.

Étudier le rituel²⁸ permet de constater que les frontières du symbolique et de la « réalité » ne sont pas tranchées. Ainsi comme le stipule Claude Rivière :

Il serait erroné d'opposer arbitrairement le réel et le symbolique, car beaucoup de nos actions sont simultanément réelles, visibles, présentes et symboliques. Elles renvoient à des intentions, habitudes, fantasmes hérités du passé, à des codes et orientations que nous nous donnons pour l'avenir.²⁹

Cette complexité de la « réalité » s'exprime au jour le jour à travers des gestes familiers. Et si ces gestes rituels ne sont pas toujours conscientisés et identifiés comme tels par les individus qui les exécutent, les émotions qu'ils font naître laissent des traces vives. Les rituels sont particulièrement chargés sur le plan affectif du fait même de leurs intensifications symboliques. Les rituels contribuent ainsi à structurer notre vie quotidienne et à rendre effectif le rapport éthique que nous avons au monde.

2.3 Le jeu et ses fondements théoriques

Un des modes relationnels privilégiés de l'être humain est assurément le jeu, son omniprésence dans nos vies en témoigne. Le jeu est autant un mode d'apprentissage, qu'une manière d'entrer en relation avec les autres ou encore de se représenter symboliquement le monde. À la fois individuel et collectif, il combine la découverte et l'expérimentation, l'imaginaire et le quotidien, le sérieux et l'allégresse. Le jeu, c'est le plaisir d'éprouver sa liberté dans l'arbitraire des contraintes. L'ambivalence ludique se manifeste également dans le mouvement transgressif qui accompagne le

²⁸ Les caractéristiques du rite énoncé par Rivière s'appliquent également, rappelons-le, au rituel.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

jeu et permet aux individus de se distancer des prescriptions sociales mais qui, dans un même temps, rapproche ceux-ci de la vie sociale. Car, le jeu n'est pas qu'évasion et divertissement, il comporte aussi une gravité inhérente. C'est ainsi à cerner les paradoxes de la notion de jeu auquel nous nous attarderons, d'abord en analysant la définition et la classification de Roger Caillois, puis en étudiant l'actualité de la notion de jeu.

Roger Caillois dans son essai *Les jeux et les hommes*³⁰ qualifie le jeu comme étant une activité non productive de « dépense pure ». Selon cet auteur, le jeu marque une rupture par rapport à la vie quotidienne, « il [le jeu] n'existe que là où les joueurs ont envie de jouer et jouent, fût-ce au jeu le plus absorbant, le plus épuisant, dans l'intention de se divertir et de fuir leurs soucis, c'est-à-dire de s'écarter de la vie courante »³¹. Le jeu suppose ainsi un temps limité (quelquefois prévu d'avance) et un espace propre (la patinoire, l'échiquier, la cour de récréation, etc.). Ce dernier possède également des règles arbitraires qui ne sont valides que si les joueurs les acceptent. Selon Caillois « [...] rien ne maintient la règle que le désir de jouer, c'est-à-dire la volonté de la respecter. Il faut jouer ou ne pas jouer du tout »³². Nul ne peut prévoir l'issue du jeu, celle-ci étant fondamentalement incertaine et imprévisible. Toutefois, les jeux ne comportent pas tous des règles, c'est le cas des jeux qui misent sur l'improvisation et l'élaboration de rôles. Pour ce type de jeux, Caillois spécifie que « le sentiment du *comme si* remplace la règle et remplit exactement la même fonction »³³. Roger Caillois attribue ainsi six critères qui permettent de définir le jeu formellement. La notion de jeu est selon cet auteur à la fois libre, séparée (temporellement et spatialement), incertaine, improductive, réglée et fictive. À ces critères s'ajoutent quatre catégories qui permettent de distinguer les jeux sur le plan du contenu : l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry* et l'*ilinx*.

³⁰ CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1967, 374 p.

³¹ CAILLOIS 1967, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 40.

Tout d'abord, l'*agôn* correspond aux jeux ayant trait à la compétition. Ces jeux présentent des conditions idéales qui donnent aux joueurs d'égales chances de remporter la partie. Bien entendu, une égalité « absolue » n'existe pas mais tout est mis en place pour que les conditions initiales soient les plus équitables possibles. Les joueurs en fonction de leur performance voient certaines de leurs qualités (rapidité, mémoire, ingéniosité, etc.) reconnues. Les jeux sportifs tels le hockey, le rugby, le karaté font partie de la catégorie de l'*agôn*, tout comme certains jeux à caractère plus intellectuel comme les échecs. Le jeu sous le signe de l'*agôn* « suppose une attention soutenue, un entraînement approprié, des efforts assidus et la volonté de vaincre. Elle implique discipline et persévérance »³⁴. Ensuite, les jeux dont le fonctionnement se base sur le hasard sont placés par Caillois sous la catégorie de l'*alea*. Avec l'*alea*, le joueur ne confronte pas ses pairs, comme pour l'*agôn*, mais le destin. Selon Caillois, ce n'est donc pas en raison de qualités individuelles ou collectives qu'une partie est remportée mais parce que le joueur a été « favorisé par le sort ». Ce dernier dans la catégorie de l'*alea* est passif, « il ne fait qu'attendre, dans l'espoir et le tremblement, l'arrêt du sort »³⁵. Les jeux présents dans cette catégorie sont les jeux de loteries, la roulette, le pile ou face, etc. Malgré leurs différences, Roger Caillois spécifie que l'*agôn* et l'*alea* ont en commun : « la création artificielle entre les joueurs des conditions d'égalité pure que la réalité refuse aux hommes. [Ils sont] la tentative pour substituer, à la confusion normale de l'existence courante, des situations parfaites »³⁶. Par ces derniers, les joueurs modifient le monde qui les entoure. Au contraire, la *mimicry* repose sur la transformation de l'individu et non du monde tout comme l'*ilinx* que nous verrons subséquemment. La *mimicry* se caractérise par l'aspect fictionnel des jeux qu'elle regroupe. Ainsi « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille

³⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre »³⁷ et ceci sans rechercher nécessairement (même si cela n'est pas exclu) la vraisemblance de l'interprétation dans le but de tromper son ou ses récepteurs. Les divers jeux de rôle, notamment sous les modes parodiques et burlesques, se retrouvent sous cette catégorie. Finalement, la dernière catégorie mise de l'avant par Caillois pour classer la notion de jeu est l'*ilinx*. Sous celle-ci sont regroupés les jeux qui tentent de déstabiliser les sens en créant un vertige, une « panique voluptueuse ». Ainsi selon Caillois « dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie »³⁸. Les manèges, la balançoire, la glissade sont des exemples de jeux présents dans la catégorie de l'*ilinx*. « L'essentiel, résidant selon Caillois, dans la poursuite de ce désarroi spécifique, de cette panique momentanée que définit le terme vertige [...] »³⁹. Ces quatre catégories énoncées par Roger Caillois soit l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry* et l'*ilinx*, ne sont pas étanches. Un même jeu peut ainsi présenter des caractéristiques qui correspondent à une ou plusieurs catégories à la fois. Bien que cette classification soit des plus utile, elle ne met pas l'accent sur l'ambivalence du jeu. Cela se manifeste notamment dans la manière qu'a Caillois d'écarter totalement le jeu de la vie courante. Nous verrons toutefois avec l'actualité de la notion de jeu qui suit que tout en retenant la classification de Caillois, il est possible d'appréhender le jeu de manière plus nuancée.

2.3.1 Actualité du jeu

Un des traits fondamentaux du jeu est l'arbitraire sur laquelle repose ses règles. C'est d'ailleurs sur cet aspect que Paule-Monique Vernes centre son analyse du jeu

³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 75.

dans un texte qui s'intitule *La fête et la loi, le jeu et la règle*⁴⁰. La règle pour cette auteure se définit comme suit :

[...] la règle du jeu est l'ensemble des conditions arbitraires admises comme obligatoires par les joueurs et le plaisir du jeu, son côté divertissant, son intensité vient précisément de la fascination d'une règle sans fondement. Le jeu nous délivre donc de la liberté par l'obligation et de la loi par l'arbitraire d'un cérémonial et d'un rite. Nous entendons par rite un acte individuel ou collectif qui comporte certes une marge d'improvisation, mais reste fidèle à certaines règles qu'il répète indéfiniment.⁴¹

L'auteure pointe ici deux points intéressants. D'une part, contrairement à l'idée répandue, la liberté du jeu ne serait pas, selon cette auteure, une liberté que nous qualifierions de « totale ». Cette liberté serait plutôt celle pour l'individu de choisir lui-même avec ses pairs de s'imposer certaines contraintes. D'autre part, elle met l'accent sur la relation que le jeu entretient avec le rituel. Le jeu n'est pas en effet que création, il repose tout comme le rituel sur certains schèmes collectifs et culturels qui se transmettent de génération en génération.

Ainsi dans son texte, Paule-Monique Vernes soumet l'hypothèse que les bouleversements qui ont cours actuellement dans nos sociétés remettent en question la socialité, « cette forme d'organisation d'échange et de solidarité où nous vivons sous le signe de la loi »⁴². Le jeu se poserait ainsi comme le « défi de la règle à la loi » en étant transgressif. Pour développer son hypothèse, Vernes énonce quelques caractéristiques du jeu. Nous remarquerons que les trois caractéristiques qu'elle aborde ont été traitées par Roger Caillois. Cependant, l'analyse de Vernes présente certaines nuances que nous jugeons significatives des changements de points de vue par rapport au jeu faits depuis la publication du texte de Roger Caillois. Ainsi, le jeu

⁴⁰ VERNES Paule-Monique, « La fête et la loi, le jeu et la règle ». *Kaléidoscope. Les cadrages du corps social*, Paquin Nycole (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 2000, p. 97-124.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

crée une rupture temporelle et spatiale; « il constitue un monde clos et temporaire au sein du monde coutumier : la limitation locale, matérielle ou imaginaire est fixée à volonté [...] et crée un ordre »⁴³. Le jeu n'est ici pas complètement écarté de la vie quotidienne puisqu'il se développe au sein de celle-ci. Par conséquent, le jeu et la vie quotidienne ne sont pas deux champs totalement indépendants l'un de l'autre. Une deuxième caractéristique est établie par l'auteure comme étant l'arbitraire de la règle, « [l]'immanence de la règle, son absence d'extériorité entraîne une seule exigence : son observation »⁴⁴. Il n'est pas possible d'outrepasser certaines règles sans en assumer les conséquences. À cet égard, le tricheur s'attaque « au rituel, au cérémonial du jeu » puisqu'il introduit dans ce dernier des éléments qui lui sont extérieurs (par exemple, des visées mercantiles). La troisième caractéristique du jeu avancée par l'auteure est la création de ce qu'elle nomme « la communauté de joueurs ». L'association des joueurs est provoquée par l'acceptation de la règle qui est fondatrice des échanges entre ceux-ci. Le jeu suppose donc des relations actives avec l'autre qui, selon Vernes, sont duelles et plurielles.

Par la suite, Paule-Monique Vernes énonce comment le jeu pose le défi de la règle à la loi. Tout d'abord, la loi est la manifestation d'une instance de pouvoir qui est formulée de manière scripturale; elle vise l'objectivité et l'universalité. Ce faisant, une loi peut être aussi bien intériorisée, que transgressée. Selon Vernes « [il] n'en va pas ainsi de la règle d'un jeu qui n'a pas besoin d'être intériorisée et n'a pas à être transgressée : elle est arbitraire, impérative et sans appel. Rien ne la maintient que le plaisir de jouer. Immédiate, immanente, inéluctable, la règle est une pure forme où le jeu puise son intensité »⁴⁵. Par ailleurs, le « réel » et le jeu se présentent de manière simultanée. Le jeu est ainsi fascination et non pas illusion, selon Vernes, le sérieux de même que l'enchantement qu'il suscite proviendrait du fait qu'il répond d'une

⁴³ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

nouvelle logique : celle de la règle. Toutefois, la règle dans le cadre ludique, comme nous l'avons vu précédemment, n'est pas synonyme de contrainte aliénante. Aussi, le jeu n'est pas moral ni de l'ordre de la croyance selon l'auteure. En effet, « [il] n'y a pas à croire ou à ne pas croire à la règle du jeu : on l'observe, on procède sans y croire dans la fascination de signes conventionnels et sans fondement »⁴⁶. Le jeu est par conséquent éternellement à recommencer. Il s'éprouve dans l'instant de son accomplissement qui ne laisse aucune trace puisqu'il ne produit rien. Il se ressent toutefois physiquement dans le plaisir intellectuel et corporel que les joueurs en retirent. Un plaisir qui se double du sentiment de sécurité que les joueurs éprouveraient, selon Vernes, puisque le jeu établit « un périmètre de sécurité » par la mise en place d'un rituel qui lui est propre. Ainsi l'auteure stipule : « En tant que périmètre de sécurité, le jeu nous écarte du sens, de la loi, des fins et de la responsabilité, c'est-à-dire des scrupules et des regrets, des soucis et des drames de l'engagement dans le temps réel.⁴⁷ ». Le jeu nous écarte momentanément des enjeux quotidiens mais n'en est pas pour autant séparé puisque pour parvenir à s'en distancer, il faut dans un premier temps que les individus aient éprouvé ces enjeux.

Ainsi, le jeu se situe dans un entre-deux; il se distancie de la vie quotidienne tout en faisant partie de cette dernière. « À l'intérieur d'un cadre de jeu, il se passe une action qui *est* et aussi *n'est pas* ce qu'elle représente »⁴⁸. Le jeu n'est, par conséquent, ni un accord ni un refus total du monde selon Gunter Gebauer et Christoph Wulf⁴⁹. Il permet d'aller à la rencontre de l'autre et d'échanger avec celui-ci sur un mode relationnel à la fois innovateur et conventionnel. Foncièrement composite, le jeu à l'image du rituel, instaure un rapport ambigu au monde. C'est précisément ce rapport

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸ GEBAUER et WULF 2004, p.171.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 173.

que Marie Fraser analyse dans le texte *Attitudes ludiques en art contemporain*⁵⁰. À cet égard, le jeu « [...] permet de mettre à distance la réalité et le quotidien en même temps qu'il les rapproche. Il ne représente pas un moyen de fuir la réalité en proposant un imaginaire, artificiel et symbolique, mais bien plutôt un moyen de la réintégrer ».⁵¹ Il se présente donc comme une manière d'expérimenter et d'éprouver le monde qui met l'accent sur la « socialité ». Le jeu permettrait, selon Marie Fraser, « [...] de jouer tout comme il implique de déjouer, de mettre en jeu et, surtout, d'être à son tour déjoué »⁵². En intégrant le jeu à leurs pratiques artistiques, les artistes actuels cherchent à explorer l'instabilité et les paradoxes du monde contemporain en revisitant les manières traditionnelles de l'appréhender.

2.4 Double rituel et double jeu dans les pratiques artistiques actuelles

L'appréhension de la vie quotidienne dans les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark s'instaure dans l'« indécidabilité » du double rituel et du double jeu⁵³ que créent leurs œuvres et leurs interventions. Le rituel et le jeu sont des actes mimétiques à la fois créatifs et conventionnels. Ces derniers sont des manifestations culturelles qui encadrent la vie quotidienne et par lesquelles les individus donnent sens au monde. Figures de rassemblement, elles touchent l'individu dans sa dimension collective. Ainsi même si un rituel ou un jeu est individuel, il témoigne d'un échange, d'une transmission qui est collective. Le rituel tout comme le jeu se fondent sur la libre implication des individus. Ils s'articulent autour d'une symbolique ou d'une règle arbitraire qui permet aux individus d'éprouver leurs relations aux autres et à leurs environnements puisque les rituels et les jeux constituent des espaces de négociation et d'exploration. Ces notions

⁵⁰ FRASER MARIE « Attitudes ludiques en art contemporain ». *Le ludique*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 11-15.

⁵¹ FRASER 2001, p. 12.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ RANCIÈRE 2004, p. 74-75.

ne sont pas pour autant équivalentes. Elles présentent de nombreuses similitudes, toutes deux jouant des rôles capitaux dans la « socialité ». Le rituel et le jeu témoignent également de la complexité de la « réalité ». L'amalgame du « réel » avec les mondes symboliques ou fictionnels est mis en évidence dans les rapports qu'ils instaurent.

Les artistes actuels qui investissent la vie quotidienne comme lieu d'expérimentation introduisent par le rituel et le jeu leurs pratiques artistiques au sein même des espaces où émergent leurs questionnements. Le rituel et le jeu se manifestent de différentes manières dans leurs œuvres et interventions. Il est cependant possible de noter que le double rituel et le double jeu qu'ils introduisent exacerbent et rendent explicites les comportements que les individus adoptent quotidiennement de manières souvent non consciencisées et implicites. Les reprises rituelles et ludiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark créent ainsi des déplacements par rapport aux rituels et aux jeux quotidiens. Ces déplacements se manifestent notamment dans le choix des espaces investis par les artistes qui ne sont pas ceux habituellement consacrés au rituel ou au jeu. Par exemple, BGL adopte un comportement parodique dans la rue, les membres de SYN jouent au ping-pong dans des stationnements et Devora Neumark tisse aux abords d'un métro. Quelquefois, c'est par leurs comportements que les artistes créent des modifications. Ainsi, Jean-François Prost choisit le site d'un village de pêche blanche pour y ériger son abri temporaire et Devora Neumark effeuille des marguerites dans un état réflexif que le geste enfantin n'impliquait pas. Toutefois, ces exemples démontrent que faire la part entre le rituel et le jeu quotidien et le rituel et le jeu artistique de manière tranchée n'est pas possible puisque les artistes agissent de manière mimétique.

Il serait ainsi possible de s'opposer aux propos que nous venons de tenir, en ajoutant qu'au contraire, les déplacements créés par les artistes ne sont pas une

« manière de faire » uniquement artistique puisqu'elle est également constitutive du rituel et du jeu quotidien. En effet, par l'acte rituel et ludique, les individus modifient la « réalité », tout comme ils modifient leurs comportements dans le cadre d'un jeu. C'est d'ailleurs de cette « indécidabilité » rituelle et ludique fondamentale que les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark puisent leur force.

2.5 BGL

BGL, cet acronyme à l'allure corporatif, ne réfère pas à la Banque générale du Luxembourg mais bien au trio artistique composé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière. BGL aborde, depuis leur regroupement en 1996, les thématiques du rapport à l'environnement et des comportements humains. Les installations et les interventions qu'il réalise, interrogent, avec ironie et humour, les croyances et les valeurs contemporaines que traduisent nos comportements quotidiens et nos manières de vivre. Leurs œuvres et leurs interventions cherchent à ébranler et à bouleverser notre perception et nos habitudes quotidiennes. Elles brouillent les frontières et rendent indistinctes les limites entre l'art et le non-art, la « réalité » et la fiction. BGL se joue des espaces (artistique et public) qu'ils investissent pour créer des situations ambiguës qui appellent un temps d'arrêt, un second regard de la part du récepteur. Leur utilisation du simulacre, du dédoublement et de la parodie contribue à générer de nouveaux rapports avec ceux-ci. L'aspect ludique de leurs œuvres et interventions attise la curiosité des récepteurs et les amène à appréhender l'art de manière active. Les jeux artistiques caractéristiques de leur pratique ne sont toutefois pas dénués de sérieux puisqu'ils invoquent simultanément l'amusement, la réflexion et la conscience critique des récepteurs. Nous analyserons ainsi, dans un premier temps, les interventions *Montrer ses trophées*, *Rapide et dangereux* et *Bosquet d'espionnage* en regard de la notion de jeu. Dans un deuxième temps, nous étudierons, par le biais de l'installation *Le discours des éléments*, la récupération comme rituel dans la pratique artistique de BGL.

2.5.1 *Montrer ses trophées* et *Rapide et dangereux*

BGL réalise à l'occasion de la Manif d'art de Québec, tenue du 1^{er} au 15 mai 2005 sous le thème du cynisme, deux interventions dans l'espace public qui questionnaient certains comportements humains en les parodiant. Bien qu'étant

distinctes, nous avons choisi de regrouper *Montrer ses trophées* (fig. 2.1) et *Rapide et dangereux* (fig. 2.1.2) sous un même point puisqu'elles présentent deux facettes d'une même thématique et que leurs modes opératoires sont similaires.⁵⁴ Ainsi, BGL se joue des prétentions humaines et des petites luttes de pouvoir que nous nous livrons quotidiennement. Ces derniers ciblent des comportements qui se manifestent à travers des activités de loisirs (la chasse, le sport et la consommation). Autrefois promesse de détente et de plaisirs, les loisirs se révèlent être de nos jours une période de temps libre, qui n'est pas exempte des tourments qui nous assaillent dans les autres sphères de nos vies. Loin d'être puérils, les comportements que BGL souligne renvoient à des stéréotypes et à des normes sociales traditionnellement associées aux hommes (l'esprit de compétition, la performance, la témérité, etc.).

Lors de l'intervention *Montrer ses trophées*, BGL a défilé dans les rues de Québec à bord d'un convoi aussi incongru qu'absurde. Sur le toit d'une luxueuse voiture noire, avait été attaché sur le côté un magnifique orignal naturalisé; alors qu'une remorque située à l'arrière du véhicule exhibait un quatre-roues criblé de flèches en son flan telle une proie. Animal et machine avaient ici échangés leurs rôles traditionnels. L'orignal entier semblait « intact » puisque naturalisé; sa prestance était étrangement soulignée par le ridicule de la position dans laquelle il était confiné. Le tout-terrain, pour sa part, « mortellement blessé », adoptait la posture du cervidé abattu. Dans cette parodie mordante, BGL s'intéresse aux comportements de certains chasseurs qui exhibent fièrement sur leurs pare-chocs la tête ou le panache de leur récente prise. Grâce à la parodie, il ébranle le regard et les certitudes des automobilistes ou des passants en questionnant un comportement qui semblait pourtant des plus banals quelques instants auparavant; ce dernier étant bien implanté dans les mœurs culturelles québécoises. De même, la parodie, comme le stipule Françoise Proust :

⁵⁴ Les interventions étaient réalisées une fois par jour.

[...] par la seule vertu de l'extrémisation, souligne, accuse et fait ainsi apparaître ce qui s'était soustrait à la vue; geste qui, au moment même où il représente et donc masque son objet, le démasque en un éclair et fait surgir son ou ses ombres jusque-là invisibles.⁵⁵

L'emploi du mode parodique dans l'espace public par BGL fait surgir l'« indécidabilité » d'une situation. L'intervention est partie prenante de l'espace quotidien en s'intégrant à la circulation automobile. Toutefois, dans un même mouvement, elle s'en distancie en raison des attributs incongrus que présente le véhicule. La part d'ambiguïté suscitée par la parodie tire ses effets de l'exploitation des « entre-deux » puisque cette dernière « joue, surjoue et déjoue la représentation » en étant « [...] à la fois dehors et dedans, en arrière et en avance, archaïque et novateur [...] »⁵⁶. L'original naturalisé participe aussi de ce jeu équivoque en rendant explicite le comportement de certains chasseurs. L'animal, figure symbolique de la vie, est ici transformé en objet par sa naturalisation et devient ainsi la manifestation matérielle et durable de la prétention humaine à la domination de la nature⁵⁷.

L'intervention *Montrer ses trophées* met également l'accent sur le déplacement du statut de la chasse. Autrefois nécessaire à la survie, la chasse est considérée aujourd'hui comme un loisir⁵⁸. Bien que ce passage ait modifié la portée et la signification collective que revêt cette activité, la chasse conserve une forte dimension identitaire. Lors de l'intervention, l'original, animal emblématique du Canada, est mis en parallèle avec l'automobile qui est l'objet de consommation nord-américain par excellence. C'est donc un cortège de représentations identitaires,

⁵⁵ PROUST Françoise, *De la résistance*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, p. 97.

⁵⁶ PROUST 1997, p. 98.

⁵⁷ Comme le stipule Sébastien Giguère au sujet de l'intervention : « C'est davantage la domination excessive de l'homme sur la nature qu'on dénonce ». COTÉ Nathalie, « Trois hommes et une moto ». *Voir Québec*, édition du 28 avril 2005.

⁵⁸ La chasse et la pêche servent encore aujourd'hui pour certains à subvenir aux besoins primaires mais rares sont ceux qui sont uniquement tributaires de ces modes de subsistance dans les sociétés industrialisées.

synthétisés par l'amalgame de symboles forts, que BGL fait défiler dans les rues de Québec. Le collectif souligne la tendance qu'a l'individu contemporain de se définir à travers les objets qu'il consomme et les expériences qu'il vit de manière privée. Ainsi, comme le mentionne Gilles Lipovetsky, la consommation et son extension ludique, les loisirs, se présentent comme partie prenante de la construction identitaire des individus⁵⁹. À travers cette dernière, les consommateurs tendraient moins de nos jours à marquer leurs distinctions en fonction de classes sociales, qu'à se distinguer de manière individuelle et subjective. Dès lors, « l'hyperconsommation » pour reprendre le terme⁶⁰ de Lipovetsky serait créative et affective et permettrait à l'individu de s'affirmer : « Je révèle, au moins partiellement qui je suis, en tant qu'individu singulier, par ce que j'achète, par les objets qui peuplent mon univers personnel et familial par les signes que je combine “ à ma façon ”.⁶¹ ». La consommation, selon Gilles Lipovetsky, prendrait de plus en plus d'importance dans la construction identitaire des individus du fait même de l'affaiblissement des pôles rassembleurs qu'étaient par le passé la religion et la politique. Elle participerait dès lors à la quête existentielle des individus : « Dans une course aux choses et aux loisirs et plus ou moins consciemment, *Homo consumericus* s'attache à donner une réponse tangible, fût-elle superficielle, à la question éternelle : qui suis-je? »⁶². La construction identitaire faite par le biais de la consommation cible l'individu, contrairement à la religion et à la politique qui supposent une certaine idée du « vivre ensemble » et de la collectivité⁶³. Ce sont les plaisirs privés qui sont mis de l'avant par la consommation de loisirs comme le rapporte Lipovetsky :

⁵⁹ LIPOVETSKY Gilles, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006, 377 p.

⁶⁰ Le terme « hyperconsommation » fait référence à l'« hypermodernité » que nous avons abordé au chapitre premier.

⁶¹ LIPOVETSKY 2006, p. 41.

⁶² *Ibid.*, p. 41.

⁶³ L'émergence de la « consommation éthique » pourrait bien un jour changer la donne mais pour l'heure le phénomène est marginal.

Voyages, tourisme, sports, télévision, cinéma, sorties entre amis : ce qui domine c'est la dissémination et la pluralisation des plaisirs choisis en fonction des goûts et des aspirations de chacun. Même pratiqués et vécus en groupe, les loisirs illustrent exemplairement l'individualisation croissante des modes de vie. Nulle « sortie de soi » mais au contraire l'essor d'un temps pour soi, livré aux libres dispositions personnelles; nulle dissolution du *principium individuationis* mais plutôt un temps récréatif où s'affirment les goûts subjectifs.⁶⁴

C'est précisément à un questionnement collectif sur nos actions individuelles auxquels nous amène à réfléchir les interventions de BGL présentées à la Manif d'art de Québec.

La deuxième intervention que BGL a effectué lors de la Manif d'art de Québec s'intitule *Rapide et dangereux*. Les membres du collectif ont conçu pour l'occasion un véhicule hybride constitué d'une moto sport accidentée jaune, dont la roue avant reposait sur un support à roulettes semblable à une marchette. Un membre de BGL prenait place sur la moto revisitée, alors que ses deux comparses, chaussés de patins à roues alignées, poussaient cette dernière à la manière d'un bobsleigh. Les trois artistes, d'allures professionnelles, avaient revêtu pour l'occasion de splendides et moulantes combinaisons jaunes et noires. Le conducteur du bolide portait, comme il se doit, le réglementaire casque protecteur, tandis que ses coéquipiers étaient affublés de casquettes noires et de ceintures munies de gourdes. Profitant de la topographie escarpée de la ville, les artistes montaient à pied leur engin en haut de la côte d'Abraham. Deux d'entre eux enfilaient ensuite leurs patins à roulettes pour effectuer une petite séance de réchauffement, avant que l'équipe n'attaque la « périlleuse » descente finale, qui les menait à leur point de départ initial.

Le trio artistique questionne, dans cette intervention parodique, la notion de performance. BGL s'intéresse d'abord au sentiment de puissance que certains individus semblent éprouver en conduisant leur moto sport. L'attrait du risque, la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 193.

recherche d'adrénaline et l'exacerbation des émotions font partie de ce « jeu extrême » qu'il est possible d'assimiler à la catégorie de l'*ilinx* de Roger Cailliois. À bord de leur engin, ces derniers font preuve de témérité dans une exaltation mécanique de la vitesse et de la performance. L'intervention de BGL semble prendre littéralement l'expression « moto sport », faisant du maniement du véhicule un véritable sport, en raison de l'absence de force motrice de ce dernier. L'exaltation de la machine est présentée simultanément à l'exaltation corporelle que promeut le sport. À la fois jeu et rite profane, le sport est une manifestation ambivalente. Il est régi comme le jeu par des règles arbitraires, tout en étant rythmé par des rites. Les tenues que revêtent les joueurs et la période de réchauffement sont des exemples de manifestations rituelles. La mise en représentation de BGL lors de l'intervention *Rapide et dangereux* relève du rituel sportif et souligne le caractère identitaire du sport et de la moto.

2.5.2 *Bosquet d'espionnage*

L'intervention *Bosquet d'espionnage* (fig. 2.1.3) a été réalisée en mai 2004 à Toulouse en France à l'occasion de l'exposition *Buy-sellf* à la Galerie de l'École nationale de l'Aviation Civile (É.N.A.C). Pour cette intervention, BGL a imaginé une mise en scène aussi simple qu'efficace. Les artistes ont déambulé sur le campus de l'É.N.A.C. et ses environs en tirant à leur suite des bosquets admirablement factices. Ces constructions de bois, peintes d'un vert éclatant et munies de petites roulettes, semblaient sortir tout droit d'un décor de théâtre pour enfants. Parfois équipés de jumelles, les artistes se « cachaient » derrière les bosquets pour mieux espionner le monde qui les entourait.

Cette intervention peut évoquer l'omniprésence de la surveillance dans nos sociétés. En effet, même si nous disposons de multiples moyens de communications (donc de rapprochements), les autres semblent être toujours aussi étrangers et

suspects. Sous le couvert de la sécurité, les caméras de surveillance et les firmes de sécurités privées se multiplient. Dans un même temps, l'autre est appréhendé de plus en plus à travers le filtre de la médiation, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre premier, à travers la télévision ou encore via internet. L'heure semble être à l'observation et à la suspicion mutuelle, beaucoup plus qu'à l'échange ou encore au dialogue. Les technologies permettent assurément une meilleure transmission de l'information, ce qui n'implique pas nécessairement une meilleure compréhension, ni des réflexions plus riches sur les enjeux contemporains engendrés par la globalisation. Nos comportements dit « sécuritaires » ne rendent que plus visibles nos peurs collectives. Tout comme par effet de contraste, les bosquets factices de BGL, loin de dissimuler les artistes, les exposent davantage à la vue, en créant un écart. Ce faisant, ils rendent d'autant plus visible l'environnement dans lequel ils s'inscrivaient. C'est ainsi avec la subtilité propre aux touristes que BGL est parti à l'exploration des terres françaises. Cependant, ici, nul exotisme en vue puisque ce que met en évidence le dédoublement factice des bosquets et les comportements parodiques des artistes, relève davantage de l'étrange banalité propre à la vie quotidienne. Les jumelles que tendent les artistes n'amènent pas à voir ce qui se trame au loin mais au contraire à (re)voir ce qui nous entoure. Ainsi, naturellement, les récepteurs sont intrigués et sont, ne serait-ce que momentanément, amenés à chercher ce qui retient l'attention de ces individus aux comportements plutôt curieux puisque rien ne permet d'identifier la nature artistique du projet. Tels des admoniteurs contemporains, BGL guide le regard vers le quotidien, amenant les récepteurs à en prendre conscience et possiblement à se questionner sur la manière dont nous l'appréhendons. De plus, les membres de BGL jouent à s'épier entre eux⁶⁵, tout comme ils épient les étudiants, les cyclistes et de manière générale, tout ce qui les entouraient. Lors de l'intervention, le trio utilisait ce qui se présentait à eux au fil de leur déplacement, rendant parfois indéterminé qui était le sujet-regardant et qui était le sujet-regardé. Ceci est particulièrement

⁶⁵ Sébastien Giguère se retrouve ainsi à la fois devant et derrière le bosquet.

manifeste dans l'improvisation à laquelle s'est livré BGL avec l'équipe chargée de documenter l'intervention⁶⁶. Le technicien de son et la caméraman sont ainsi devenus les objets de curiosité de BGL, alors que ce sont ces derniers qui devaient les filmer discrètement pour la postérité. C'est au moyen de l'espionnage ludique que BGL se distancie de l'espace quotidien et amène le récepteur à (re)voir son quotidien.

Outre l'utilisation du dédoublement factice, l'emploi de l'ironie et de l'humour contribuent également à capter l'attention des récepteurs. Ainsi, l'ironie fait chanceler les habitudes et le regard que nous posons sur le quotidien. Comme le stipule Lucien Guirlinger :

L'ironie [...] sonne comme un appel : Homme, réveille-toi ! Réveille-toi de la torpeur paresseuse, des idées toutes faites et de la marche somnambulique sur des chemins tout tracés. Arrache-toi à l'hébertude confortable de la mauvaise foi et aux rêves dorés des illusions consolantes ; Réveille-toi à ta qualité d'existant.⁶⁷

En cela, l'ironie est une prise de conscience, l'émergence d'une pensée critique. Cependant, si l'ironie ébranle, elle peut, selon Guirlinger, tourner à vide et se révéler stérile, voire nihiliste, en raison du détachement qu'elle provoque. L'utilisation de l'humour renverse ce mouvement car, si l'ironie impose une distance, l'humour suppose une « solidarité »⁶⁸. BGL utilise par conséquent dans un mouvement paradoxal les propriétés caractéristiques de l'ironie et de l'humour.

⁶⁶ Rencontre avec BGL, le 20 mars 2007.

⁶⁷ GUIRLINGER Lucien, *De l'ironie à l'humour, un parcours philosophique*, Mayenne, Éditions Pleins Feux, 1999, p. 27-28.

⁶⁸ GUIRLINGER 1999, p. 42.

Si l'ironie est la plaisanterie derrière le sérieux, l'humour est le sérieux derrière la plaisanterie. Entendez que dans l'humour nous ne nous détachons pas de ce dont nous nous moquons, au contraire, nous sympathisons avec l'objet de notre raillerie.⁶⁹

L'investissement de l'espace quotidien rend indéterminé le statut de leur intervention pour le récepteur. Ni totalement sérieuses, ni entièrement humoristiques, les interventions de BGL tirent de l'« indécidabilité » et de leur ambiguïté leur force critique.

2.5.3 *Le Discours des éléments* et la récupération comme rituel

C'est au centre d'artistes L'œil de poisson à Québec que l'installation *Le Discours des éléments*⁷⁰ (fig. 2.1.4) a été présentée du 8 septembre au 8 octobre 2006. Ce passage à L'œil de poisson marquait un retour aux sources puisque c'est dans ce centre d'artistes que le trio avait présenté une de leur première création en 1997. Lors de l'aménagement de l'installation, le centre d'artistes était en rénovation. Saisissant l'occasion au vol, BGL a détourné l'entrée de la salle d'exposition, et par conséquent, celle de l'installation, vers le cagibi du centre d'artistes. Une entrée en matière qui était des plus déroutantes puisque le cagibi et son contenu se fondaient sans transition au projet artistique, devenant partie prenante de l'installation.

Ainsi, après avoir été accueilli par un placard et un réservoir d'eau chaude domestique, le récepteur se trouvait au milieu d'étagères industrielles, foisonnantes d'objets de toutes sortes. BGL avait créé pour l'occasion une étrangère caverne d'Ali Baba qui recelait de nombreuses découvertes. Le trio présentait pêle-mêle (ou à tout

⁶⁹ GUIRLINGER 1999, p. 41-42.

⁷⁰ BGL, *Le Discours des éléments*, Québec, L'Oeil de Poisson, du 8 septembre au 8 octobre 2006. Une version adaptée de cette installation a été par la suite présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2007 à l'occasion de l'exposition des finalistes du prix Sobey.

le moins dans une organisation connue d'eux seuls) différents éléments ayant fait partie de leur production artistique des dix dernières années, ainsi que les prototypes et maquettes ayant participé à leur réalisation. D'autres objets de natures inconnues étaient peut-être annonceurs, quant à eux, d'œuvres à venir. De cette profusion d'éléments, il était possible de distinguer : la charnière d'une chapelle⁷¹, des boîtes de cadeaux⁷², des animaux naturalisés (original⁷³, oiseau et chien⁷⁴), des véhicules miniaturisés (avion, corbillard, moto, etc.), des bosquets⁷⁵, une peau de loup et même une petite mise en scène qui donnait l'illusion qu'une personne était coincée sous la profusion d'objets. Le tout était mélangé à des objets usuels : une chaise pliante, des outils, du nettoyant à vitre, un pneu, des seaux, des canettes de boissons énergétiques vides, etc. Bref, comme le stipule le trio « [entre] les outils, les matériaux et les objets fabriqués, on a tout nivelé »⁷⁶. Un nivellement qui amenait à considérer simultanément le passé, le présent et le futur de la pratique de BGL. Ce faisant, l'installation mettait l'accent sur le processus artistique et sur ce qui participe à sa réalisation. Dans ce processus, les œuvres de BGL ne semblent pas avoir de finalité, ou du moins cette finalité est-elle temporaire, car ces derniers récupèrent des éléments tirés d'œuvres précédentes pour les réintroduire dans leurs nouveaux projets. Le *Discours des éléments* est exemplaire de cette « manière de faire » que nous étudierons davantage subséquemment. Ainsi, le trio semblait présenter leur mémoire collective ou comme le mentionnait Sébastien Giguère, leur « inconscient »⁷⁷. Cet univers hétéroclite en dissimulait d'autres tel qu'étaient appelés à le découvrir les récepteurs les plus hardis.

⁷¹ Ces charnières étaient présentes dans les installations *Chapelle mobile* (1998) et *Se réunir seul* (1999).

⁷² Ces boîtes étaient tirées de l'installation *À l'abri des arbres* (2001).

⁷³ L'original a été utilisé lors de *Montrer ses trophées* (2005) et dans l'installation *Venise* (2006).

⁷⁴ Dans une variante de *Montrer ses trophées* (2005), BGL a accroché un chien naturalisé à la porte de la voiture.

⁷⁵ Les bosquets ont été utilisés dans *Jouet d'adulte* (2003) et lors de *Bosquet d'espionnage* (2004).

⁷⁶ Cité dans COTÉ Nathalie, « L'art mode d'emploi ». *Le Soleil*, le vendredi 8 septembre 2006.

⁷⁷ COTÉ 2006.

Un passage secret était ainsi dérobé dans l'étagère de gauche. Il suffisait de pousser un mur (stratagème utilisé également lors des deux variantes de l'installation *Need to Believe*⁷⁸) pour ouvrir l'accès à une seconde salle. En poussant le mur, le récepteur actionnait par le fait même, un balancier de bois sur lequel avait été posé une « boule disco ». Cette dernière, par l'effet combiné de la masse, de la gravité et de la force du récepteur, roulait sur elle-même en prenant de la vitesse. La course de la « boule disco » était accueillie par des petits drapeaux jaunes et amortie par des oreillers situés aux extrémités de la structure. La rotation de celle-ci créait alors dans la pièce une constellation lumineuse qui se projetait sur les murs évoquant un ciel étoilé. Le symbole du plaisir et de la frivolité qu'est la « boule disco » acquérait ici une gravité terrestre. De plus, une autre salle était dissimulée dans l'étagère du côté droit. Le récepteur devait cependant faire preuve de curiosité, sinon de témérité, puisqu'il fallait, pour y accéder, s'engager dans une ouverture des plus insolites. Cette ouverture avait été créée, selon toute apparence par un début d'incendie. Les flammes avaient rongé la première tablette ainsi que divers objets et œuvres. Une fois franchi le seuil, nous attendait une voiture recouverte d'une bâche intitulée *Le Sacre du feu* (2006), une œuvre qui avait été présentée à la Biennale de La Havane, ainsi que la moto accidentée utilisée dans l'intervention *Rapide et dangereux*. Une odeur de brûlé rappelant vaguement l'encens flottait dans la pièce, tandis qu'une lampe projetant une lumière blafarde, permettait de distinguer un petit filon de fumée qui s'échappait de la voiture. En s'asseyant sur le siège mis à sa disposition, le visiteur pouvait apercevoir à l'intérieur de celle-ci un feu de foyer artificiel. Devant cette étonnante multitude d'œuvres, d'objets, de matériaux et d'outils, le récepteur restait pantois. Quelle signification donner à cette superposition d'éléments et de mise en scène? Difficile de ne désigner qu'une seule interprétation. Nous pointerons toutefois le rapport à la nature inhérent à cette œuvre. C'est par l'emploi du détournement et par l'utilisation d'éléments totalement factices (la « boule disco », le faux feu de foyer, les animaux

⁷⁸ BGL, *Need to Believe*, Toronto, Mercer Union, 2005 et *Besoin de croire*, Montréal, Art Mûr, 2006.

naturalisés, etc.) que BGL réussit à évoquer l'environnement et les relations que nous avons avec ce dernier. Ainsi la « boule disco » suggère une planète aussi clinquante que fragile, le feu se présente comme une illusion, alors que l'original n'incarne plus qu'un simulacre de vie. En remplaçant des éléments naturels par des objets à forte charge symbolique, BGL revisite ces derniers tout en questionnant les valeurs qui s'y rattachent. De manière générale, les diverses mises en scène de BGL interrogent les croyances qui donnent sens à nos vies. Puisque finalement l'efficacité des œuvres d'art, des objets de consommation autant que celle d'une flamme ne repose-t-elle pas que sur la foi que nous avons en eux?

Dans un autre ordre d'idées, *Le Discours des éléments* est symptomatique de la récupération de matériaux et d'œuvres dans la pratique de BGL. Dès ses débuts, le trio a récupéré le bois dont étaient faites leurs œuvres. À cette démarche s'est jointe la réintroduction d'œuvres dans leurs créations. *Le Discours des éléments* est sans doute à ce sujet l'œuvre la plus complexe. De même, *Montrer ses trophées* et *Bosquet d'espionnage* que nous avons étudiés précédemment ont été créés à partir d'une même installation, *Jouet d'adulte*, présentée en 2003 à la Galerie Madeleine Lacerte. Cette manière de faire a amené la critique à analyser *Le Discours des éléments* comme étant une remise en question de l'esthétique de la rétrospective (puisqu'elle en renouvelle l'approche traditionnelle)⁷⁹ et de façon générale la récupération comme étant la manifestation de soucis environnementaux ou encore écologiques. Sans chercher à nier ces interprétations, nous soumettons, pour notre part, l'hypothèse que la récupération dans la pratique artistique de BGL pourrait être perçue comme un rituel. En effet, par la récupération, le trio remet en question les « rites artistiques » notamment la finalité et le statut des œuvres d'art, le déploiement traditionnel d'une exposition, etc.⁸⁰. Aussi, le statut de leurs œuvres est ambigu; ceci est

⁷⁹ LAMARCHE Bernard, « BGL : se recycler soit-même ». *ETC*, n° 78, 2007, p. 26-31.

⁸⁰ Deux des dernières installations abordent de manière plus précise ce sujet : *Effet de mode et autres pirateries du genre* et *Se la jouer commerciale*.

particulièrement manifeste lors des interventions de BGL dans l'espace public. Dans les espaces artistiques, c'est notamment par l'aspect faussement bancal de leur installation que le statut de leur œuvre devient équivoque. Mais au-delà d'une remise en question des règles de l'art, la récupération chez BGL témoigne d'une manière particulière d'appréhender le passage du temps. Par la répétition, le trio rythme sa pratique en mettant l'accent sur le processus et sur l'élaboration d'une mémoire vive qui englobe à la fois le passé, le présent et le futur. Les œuvres, en étant (re)jouées, acquièrent un nouveau sens, tout en éveillant chez certains récepteurs des souvenirs. Cette manière de faire est une manifestation matérielle du questionnement de BGL sur les valeurs contemporaines. Aussi, ces derniers amalgament dans bon nombre de leurs œuvres des éléments qui évoquent les rituels religieux et profanes. Nous l'avons vu précédemment à travers des interventions qui rapprochaient les rites de la chasse, du sport et de la consommation. Une critique a également perçu dans le quatre-roues fléché de *Montrer ses trophées* une allusion au supplicié (Saint-Sébastien)⁸¹. Le symbolisme religieux se retrouve également dans *Le Discours des éléments* par le biais de la charpente de la chapelle, celui de la flamme ou encore à travers la métaphore de la voûte céleste. Cet alliage de rites profanes et religieux questionne la redéfinition des grands vecteurs de sens qui a cours actuellement et permet de jeter un regard à la fois ludique et critique sur ces derniers.

Le processus créatif de BGL est ainsi assimilable aux critères que Claude Rivière a énoncé pour le rituel. À cet égard, la récupération se présente comme une conduite collective dont le support est corporel (aspect performatif), qui est répétitive et qui possède une forte charge symbolique puisqu'elle repose sur l'adhésion à des valeurs⁸². Et si ce rituel est d'abord propre aux membres de BGL, il a tôt fait de devenir rassembleur. En terme sociologique, nous pourrions qualifier les membres de BGL d'acteurs et les récepteurs des œuvres de témoins du rituel. Il est à noter que les

⁸¹ CREVIER Lyne, « Bluffer ». *Ici*, édition du 19 au 25 janvier 2006.

⁸² RIVIÈRE 1995, p. 11.

témoins d'un rituel, participent à ce dernier de manière active, car ils doivent reconnaître les codes de celui-ci pour le comprendre et y prendre part. Tout comme lors d'un rituel, la récupération d'œuvres fonde un langage commun entre BGL et les récepteurs créant une réciprocité. Un jeu d'identification des éléments récupérés par les artistes est ainsi instauré entre le trio et les récepteurs. Ce jeu n'est aucunement « élitiste » puisqu'il n'est pas nécessaire de reconnaître les éléments récupérés pour appréhender les œuvres et interventions de BGL, ces dernières étant autonomes. Toutefois, les identifier ajoute un sens inédit aux œuvres et au plaisir de leur expérimentation.

C'est donc à la subjectivité du rite, tel que définie au début du présent chapitre, que correspond la récupération comme rituel chez BGL. Une subjectivité qui s'exprime sur deux plans. Premièrement, par rapport au monde de l'art et deuxièmement, par rapport aux rites et aux rituels du monde contemporain (chasse, sports, consommation, etc.). Cette altération du rite amène le récepteur à percevoir autrement le monde qui l'entoure et possiblement à y jeter un regard critique.

2.6 Jean-François Prost

Notre rapport à l'espace quotidien a considérablement changé au cours des dernières décennies. L'étalement urbain, l'émergence et la multiplication d'habitations et d'espaces génériques, de même que la réglementation et le contrôle prégnant de l'espace public sont quelques-uns des phénomènes qui ont contribué à modifier la dynamique et la morphologie de l'espace qui nous entoure. À rebours des pratiques architecturales traditionnelles qui cherchent à structurer l'espace au moyen de bâtiments permanents, la pratique de Jean-François Prost propose au contraire d'explorer les interstices et les failles de ce patrimoine bâti. Dès lors, ce sont les usages que nous faisons de ce dernier qui sont interrogés. L'espace quotidien est pris en compte par Jean-François Prost tel qu'il se présente lors de ses interventions, qui se situent aux confins de l'architecture, de l'urbanisme et des arts visuels. Il s'est ainsi intéressé à différents espaces : des terrains vagues, aux stationnements en passant par le site d'un village de pêche blanche ou encore aux toitures d'immeubles⁸³. Des espaces diversifiés qui ont comme point commun d'être habituellement appréhendés de manière fonctionnelle ou univoque. Cette manière rigide de concevoir l'espace quotidien fait en sorte que le potentiel de celui-ci n'est pas mis en valeur et est sous-exploité. Certains espaces comme les stationnements demeurent inutilisés en dehors des heures de travail alors que d'autres sont considérés comme étant résiduels; pensons, par exemple, aux terrains vagues, aux friches ou aux toitures d'immeubles. La réflexion artistique de Jean-François Prost met donc l'accent sur le décroisement des usages que nous faisons de l'espace quotidien pour favoriser la mise en place d'un rapport créatif et éthique avec ce dernier. Il expérimente ainsi ces espaces par le biais d'habitations ou d'occupations éphémères et ce, autant lors de sa pratique individuelle, qu'en tant que membre fondateur du

⁸³ PROST Jean-François, *Chambre avec vues*, Montréal, Dare-Dare, du 9 au 17 octobre 1998. (Intervention sur un terrain vague). PROST Jean-François et Marie-Suzanne DÉSILETS, *Co-habitations hors champ*, Montréal, La demeure, Optica, 2002 ainsi que *Uninvited Guests*, Edmonton, Galerie Latitude 53, 2004 (Interventions sur des toits d'immeubles).

collectif SYN ou encore lors des interventions qu'il réalise en duo avec Marie-Suzanne Désilets. L'infiltration, la dissimulation et la dissémination sont autant de tactiques utilisées par Jean-François Prost et par SYN pour développer des manières différentes de concevoir l'espace quotidien et ainsi le remettre en question. Nous analyserons donc, dans un premier temps, les interventions *Convivialités électives* et *Inflexion des usages dans la ville générique* réalisées par Jean-François Prost et dans un second temps, l'intervention *Hypothèses d'insertions* que ce dernier a exécuté au sein du collectif SYN, en regard des notions de rituel et de jeu.

2.6.1 *Convivialités électives*

L'intervention *Convivialités électives* (fig. 2.2) a été réalisée en février 2000 lors d'une résidence au centre d'artistes Le Lobe à Chicoutimi. À l'occasion de celle-ci, Jean-François Prost s'est infiltré dans un village de pêche blanche à Sainte-Rose-du-Nord en y installant un abri. Ce faisant, il a établi des rapports équivoques avec l'espace environnant. L'abri conçu par Jean-François Prost était positionné en retrait par rapport au village de pêche. Les cabanes de ce dernier occupaient les rives du Saguenay alors que l'abri était situé plus au centre des glaces⁸⁴. Cet abri mesurait neuf mètres de long par quatre mètres de large. Il était constitué d'une petite roulotte qui reposait sous une structure d'aluminium. Cette structure était, quant à elle, recouverte de deux toiles; l'une imperméable pour l'extérieur et l'autre isolante, faite de feutre, pour l'intérieur. L'ensemble était érigé sur une base de bois.⁸⁵ Pendant quelques semaines, Jean-François Prost se proposait avec *Convivialités électives* de transformer son mode de vie quotidien en habitant cet abri. Ce faisant, il expérimente comment à partir d'un contexte pré-existant mais ouvert, il est possible d'adopter un comportement autre.

⁸⁴ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

⁸⁵ DUFRASNE Martin et Jean-François PROST, « Convivialités électives. Entretien », *Inter*, n° 77, 2001, p. 33.

Jean-François Prost a ainsi pris part à un rite en choisissant d'infiltrer le village de pêche sur glace de Sainte-Rose-du-Nord et ses environs comme site d'intervention. Ce contexte particulier a influencé le projet, car nous agissons de manière différente en fonction des espaces que nous occupons. Ainsi, la répétition inhérente au rite crée un climat ambigu. D'une part, le contexte de la pêche sur glace est familier aux pêcheurs puisque, souvent, ces derniers reviennent d'année en année sur le site. D'autre part, cependant, ce même contexte engendre une modification des habitudes quotidiennes; la pêche blanche marquant une rupture temporelle et spatiale par rapport à la vie quotidienne des individus. La période restreinte allouée à cette activité amène une reconfiguration temporaire de la socialité. Le village de pêche sur glace possède ses propres règles qui sont implicites puisqu'elles ont été transmises au fil du temps, de génération en génération. À travers l'acte de pêcher se sont également institués des symboles et des coutumes. La pêche sur glace en tant que rite crée une particularité culturelle et identitaire qui marque une certaine unité au sein des pêcheurs qui forment le village de pêche blanche. Ce dernier n'est pas cependant totalement homogène puisque comme Jean-François Prost l'a remarqué, le village de pêche était constitué de plusieurs sous-groupes⁸⁶. Le mouvement « de reconnaissances et d'oppositions mutuelles » du rite que nous avons abordé précédemment est ici manifeste. Jean-François Prost profite ainsi de l'ambivalence du lieu, marqué par sa double nature à la fois familière aux individus mais, étrangère à leurs comportements quotidiens, pour s'y infiltrer. Il crée par son action un rituel artistique qui se distingue du rite de la pêche blanche mais qui n'en est pas moins imprégné; le contexte de même que les individus en étant issus.

C'est en appréhendant le site à partir de l'intérieur que Jean-François Prost affirme sa présence. À l'ambiguïté du lieu, il répond en écho par l'ambiguïté de l'abri

⁸⁶ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

qu'il y dissimule. À propos de cette tactique d'implantation et de l'aspect extérieur que revêt l'abri, Jean-François Prost spécifie :

[...] il ne s'agit pas de copier l'aspect formel et constructif des cabanons de Sainte-Rose-du-Nord. La dissimulation s'exprime et se matérialise de différentes manières et pour des raisons très variées : pour se protéger (camouflage nocturne), pour s'intégrer au site ou pour préserver une intimité à l'intérieur de l'abri. [...] La dissimulation s'exprime aussi parfois à des moments différents de la journée. À Sainte-Rose, la toile blanche et légère permettait de faire disparaître l'abri sur la glace, alors que la nuit, le revêtement translucide diffusait une lumière bleue et rouge qui le rendait visible de partout.⁸⁷

La dissimulation n'est pas ici synonyme de camouflage puisque l'abri ne se confond pas totalement à l'espace environnant. L'infiltration et la dissimulation sont plutôt des moyens d'appréhender le site de manière équivoque en laissant indéterminée la nature de l'abri. Cette oscillation entre invisibilité et visibilité, absence et présence, dissimulation et exposition, se retrouve également dans la manière dont Jean-François Prost a aménagé l'espace intérieur de l'abri, qui se présente à la jonction entre l'espace public et l'espace privé. Il conçoit cet abri à la fois comme un lieu de vie et comme un lieu d'échanges et de rencontres. Jean-François Prost accueillait les individus dans une sorte d'anti-chambre recouverte de feutre dans laquelle avait été disposé un mobilier minimal et percé un trou, dans la glace, pour y pêcher. Ce dernier se réservait l'espace de la roulotte comme lieu de vie privé et intime. Ce faisant, si l'artiste délaisse le vocabulaire architectural de la cabane, il ne délaisse pas pour autant la mythologie populaire qui l'entoure. La cabane occupe en effet une place importante dans notre imaginaire collectif comme le spécifie Marc Augé :

⁸⁷ DUFRASNE et PROST 2001, p. 33.

Ce qui nous attirait, ce qui nous séduit toujours, dans l'image de la cabane, c'est le double et paradoxal mouvement qu'elle autorise : de *repli* (elle est petite, le corps s'y glisse, en effleure les parois, n'y vit qu'en économisant ; elle est à la mesure de l'individu ou du couple qui s'y blottit) et d'*ouverture* (à peine poussée la porte, entrouverte la fenêtre, s'il y en a une, la nature est là, aimante ou menaçante, toujours un peu mystérieuse, tenue à distance par quelques planches fragiles mais efficaces qui en laissent cependant passer les parfums, les bruits, les respirations).⁸⁸

Ce double mouvement de repli et d'ouverture est repris et accentué par Jean-François Prost. La conception de son abri est ainsi empreinte de ce mouvement qui se manifeste autant dans l'implantation de l'abri sous le mode de la dissimulation, que dans les échanges engendrés par celui-ci. Avec *Convivialités électives*, Jean-François Prost crée un espace dans lequel ni les règles d'usages, ni les modes relationnels n'étaient préconçus. Un espace d'expérimentation qui est marqué par une simplicité qui le rend d'autant plus effectif. Les échanges n'étaient pas suscités par le caractère spectaculaire de l'intervention mais plutôt par l'acclimatation graduelle au lieu à la fois de l'abri et de l'artiste. C'est ainsi au fil des jours que se sont développées les interactions avec les individus et avec l'environnement. Il aura d'ailleurs fallu une semaine à Jean-François Prost avant que les individus de Sainte-Rose-du-Nord n'accordent de l'importance à son projet (et à sa persévérance), puisqu'il avait initialement fait l'objet de suspicion, voire de moqueries (certains prétendaient que la toile de l'abri ne demeura pas en place, etc.)⁸⁹. Il ne faut pas oublier que Jean-François Prost infiltrait le site d'un rite et devenait alors selon l'expression de Martin Dufrasne un « intrus hospitalier »⁹⁰. Il invitait ainsi les individus à venir à sa rencontre sur un territoire qui était pourtant le leur. L'aspect ambigu de l'abri était susceptible de les y attirer puisque rien n'indiquait la nature artistique du projet. Certaines personnes ont ainsi d'abord pensé qu'il agissait d'un

⁸⁸ AUGÉ Marc, « Ma cabane au Canada et ailleurs ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin 2000, p. 30. Les italiques ont été ajoutés au texte original.

⁸⁹ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

⁹⁰ DUFRASNE et PROST 2001, p. 33.

centre de recherche et d'un laboratoire pour tester les poissons.⁹¹ Jean-François Prost cherche à ne pas conditionner le comportement des visiteurs pour « [...] privilégier la rencontre. La découverte doit se faire de façon spontanée, inhabituelle et non officielle »⁹². Divers rencontres ont ainsi été suscitées; des échanges de récits dont la nature variait, passant d'une conversation sur l'histoire de la région à d'autres conversations aux sujets plus personnels traitant d'histoires de couples ou encore du village et des « clans » qui le formaient.⁹³ Il est intéressant de noter que si la figure de l'étranger, que Jean-François Prost incarnait, a d'une part suscité la suspicion, elle a, d'autre part, favorisé l'échange de confidences.

Les rencontres variaient ainsi d'un individu à l'autre. Elles n'étaient d'ailleurs pas toujours agréables de l'aveu même de l'artiste qui dit à ce sujet : « [...] ils [les contacts] sont parfois tendus, répétitifs, exténuants et même gênants »⁹⁴. La part d'implication de l'artiste dans le projet, son degré d'ouverture et d'acceptation d'une certaine vulnérabilité est ici manifeste. Sylvette Babin écrit d'ailleurs à ce propos : « [...] c'est [...] dans le doute, dans la fragilité et dans l'inconfort provoqué par le processus que l'on découvre une source intarissable d'échanges possibles, que l'on accède aux “contacts véritables” »⁹⁵. Ces derniers sont expérimentés, par Jean-François Prost, avec les individus mais aussi avec l'environnement qui l'entoure. Il faut ici rappeler que les conditions climatiques sur le Saguenay, au mois de février, ne sont pas des plus clémentes. Jean-François Prost est d'ailleurs resté isolé sur les glaces un certain temps (environ vingt-quatre heures), en raison des embâcles qui s'étaient formés.⁹⁶ Le choix de disposer son abri sur la glace renforce l'importance de la vulnérabilité et de la précarité dans ce projet. Ainsi selon Martin Dufrasne :

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibid.*, p. 34.

⁹³ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

⁹⁴ DUFRASNE et PROST 2001, p. 35.

⁹⁵ BABIN Sylvette, « Rendez-vous intimes ou partir à la recherche de l'autre » dans *Les Commensaux*, Montréal, Skol, 2001 p. 100.

⁹⁶ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

[...] le refuge est à la fois métaphore et mesure du corps. Il devient une peau, une interface, une couverture presque minimale. L'abri dédouble et cuirasse Jean-François Prost, il est indice de sa vulnérabilité. Cet écran protecteur dans lequel Jean-François s'éprouve est aussi, vu à une autre échelle, un greffon qui s'implante provisoirement dans la chair des terrains récepteurs⁹⁷.

C'est par conséquent le corps physique de l'artiste qui est éprouvé avec *Convivialités électives* mais également le corps social. L'interrelation entre l'individu et le collectif est souligné par l'abri qui n'a pas de finalité; le processus primant sur l'utilité. S'immerger, être *avec*, être *dans*, sont autant de postures pour aller au-delà des relations trop souvent sclérosées que nous entretenons avec l'espace quotidien et avec les autres. Jean-François Prost conçoit avec *Convivialités électives* un abri où l'on se nourrit de relations autres et dont l'ambiguïté permet de se délester de certains *a priori* sociaux.

2.6.2 Inflexion des usages dans la ville générique

Jean-François Prost exécute l'intervention *Inflexion des usages dans la ville générique* (fig. 2.2.1) en 2002, lors d'une résidence à la 3^e Impérial à Granby. Durant cette intervention, il s'est intéressé aux marges de manœuvre qu'il est possible d'exploiter pour enrichir notre rapport à la ville, en infiltrant momentanément des espaces génériques. La ville générique est un concept de l'architecte hollandais Rem Koolhaas qui la définit comme suit : «[j']appelle la *generic city*, la ville générale, la ville sans qualités, la ville sans identité, qui est un simple inventaire des nouvelles conditions urbaines que l'on peut percevoir en Asie, mais également en Amérique et en Europe »⁹⁸. Les espaces génériques sont purement fonctionnels et se caractérisent par la vitesse de leurs constructions et de leurs transformations. Ainsi, la « [...] *generic city* est réellement déterritorialisée, détachée du passé ou d'un contexte

⁹⁷ DUFRASNE et PROST 2001, p. 37.

⁹⁸ KOOLHAAS Rem cité dans ULBERGER Andrea, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 156-157.

spécifique. Son seul ancrage est économique⁹⁹ ». Ce phénomène est accentué par la mondialisation et le cas des mégas centres commerciaux (*Power Center*) au Québec en est un bon exemple. Chaque ville du Québec est maintenant dotée, à son entrée, d'un « Power Center », ces centres commerciaux qui sont tous faits selon le même modèle. Facilement reconnaissables, ils abritent habituellement un magasin Walmart et un restaurant Mc Donald¹⁰⁰. Ces espaces génériques se caractérisent par leur homogénéité. Selon Rem Koolhaas, la ville générique en tant que telle est faite de contrastes. Cependant, comme l'analyse Andrea Urlberger :

[...] toutes les villes semblent fonctionner selon le même principe, c'est-à-dire par les différences exacerbées. En conséquence, toutes les villes appliquent les mêmes logiques et créent ainsi un tissu urbain où cette instabilité urbaine apparaît de façon homogène.¹⁰¹

La ville générique constitue ainsi une variante architecturale, du concept présent à la fois chez Gilles Lipovetsky et chez Marc Augé dont nous avons traité au chapitre premier à propos du monde contemporain. Un concept qui veut que la diversité, ici les contrastes selon les termes de Koolhaas, aboutissent paradoxalement à l'uniformisation.

Jean-François Prost s'est ainsi penché sur les espaces génériques qui prennent diverses formes. Ceux-ci peuvent être autant des stationnements, que des nouveaux développements résidentiels de banlieue, dans lesquels les maisons semblent clonées tellement elles sont identiques les unes des autres. Pendant cinq mois, Jean-François Prost vit à bord d'une camionnette banalisée, qu'il a modifiée de l'intérieur en l'isolant et en l'insonorisant. L'habacle a été recouvert d'une membrane blanche sur les parois internes incluant le plafond et le plancher, alors que les portes ont été recouvertes d'une membrane métallique dont deux espaces étaient amovibles au

⁹⁹ ULBERGER 2003, p. 161.

¹⁰⁰ Sujet abordé à *Méchant Contraste!*, Télé-Québec, 19h00, 21 novembre 2005.

¹⁰¹ ULBERGER 2003, p. 163.

niveau des fenêtres. L'espace ainsi réaménagé évoquait à la fois une capsule spatiale et un cocon. Aucun meuble n'était présent dans ce dernier; Jean-François Prost y avait simplement ajouté des oreillers, des draps, une petite télévision, une radio, des livres, une bougie, etc.; alors qu'un néon éclairait l'ensemble. L'artiste s'est ainsi aménagé un repaire, une cache, dont les activités internes passaient inaperçues puisque de l'extérieur la camionnette paraissait banale, rien ne permettant de la distinguer des autres camionnettes. Cette dernière était aussi impersonnelle et anonyme que ne le sont les espaces génériques dans lesquels elle se trouvait. L'artiste s'est ainsi infiltré dans soixante stations¹⁰², des espaces génériques, « terrains vacants, bordure des autoroutes [...] où il ne s'emploie à ne rien faire d'autre qu'habiter l'endroit de manière ludique [...] ou utilitaire, sans laisser de traces de son passage »¹⁰³. Jean-François Prost cherche à mesurer le degré d'absorption de ces espaces aseptisés en adoptant des comportements autres que ceux prescrits par ces derniers. Il vérifie par le fait même le degré de surveillance et de contrôle des espaces génériques. Ces derniers sont ainsi envisagés de manière créative; ces espaces apparemment sans intérêt recelant un potentiel inexploité. « Les lieux génériques peuvent s'ouvrir par leur anonymat à l'identité, à l'intégration d'individus de tous les âges et de toutes les origines. [...] Ce nouveau territoire, sans histoire, tradition ni identité offre une liberté d'action, l'opportunité de repenser la ville »¹⁰⁴. Le processus artistique de cette intervention est ainsi davantage solitaire comparativement à *Convivialités électives*. Cette solitude est recherchée par l'artiste qui stipule à ce propos : « Je revendique le droit en tout moment choisi à la non-communication, de vivre sans téléphone, sans courriel et sans référence temporelle, tout en étant à proximité de chez soi »¹⁰⁵. Jean-François Prost éprouve la solitude sans pour autant se

¹⁰² Nous utilisons à la suite de l'artiste le terme de « stations » pour nommer les sites visités.

¹⁰³ BOIVIN Julie, « Topologie urbaine des lieux et non-lieux de mémoire ». *Esse*, n° 47, hiver 2003, p. 32.

¹⁰⁴ PROST Jean-François, « Jean-François Prost : Inflexion des usages 60 stations dans la ville générique ». *ETC Montréal*, n° 60, 2002, p. 18.

¹⁰⁵ PROST 2002, p. 18.

retirer complètement comme l'a fait en d'autres temps un Henry David Thoreau¹⁰⁶. C'est au milieu des autres, dans la ville, qu'il choisit de s'isoler. Ce comportement n'est pas pour autant paradoxal, car Jean-François Prost expérimente ainsi une des caractéristiques les plus prégnantes des « non-lieux » tel que l'a analysé Marc Augé¹⁰⁷, soit l'isolement. Jean-François Prost affirme sa présence dans ces espaces peu invitants. « M'asseoir, m'allonger, contempler et attendre dans des lieux qui n'offrent aucun support d'appropriation, aucune chaise, aucun banc, arbre pour s'y abriter ou se protéger du soleil... »¹⁰⁸. La « solitude dissimulée » comme la nomme Jean-François Prost revêt ainsi un nouveau caractère et renvoie aux vastes déserts génériques que sont les stationnements et les nouveaux quartiers résidentiels de banlieue. Au milieu de ceux-ci, la camionnette de Jean-François Prost par la blancheur de son habitacle fait figure de « lieu de passage », dans lequel la réflexion et l'action se conjuguent. Quelquefois, Jean-François Prost brise sa solitude et « reçoit dans sa camionnette, offre des promenades, distribue des cartes professionnelles, pour en proposer la location à qui souhaite échapper à sa routine un moment »¹⁰⁹. Le camouflage lui permet de contrôler son degré d'exposition simplement en ouvrant ou non les portes de sa camionnette¹¹⁰. Par la suite, les résultats de ses recherches ont été présentés dans un bureau à la *Biennale de Montréal* en 2002. Le bureau évoquait de l'intérieur l'habitacle de la camionnette. Un ordinateur et des photographies y étaient suspendus, alors qu'à l'extérieur de l'immeuble, la camionnette était ouverte au public. Ce lieu de documentation reflétait ainsi les études faites par Jean-François Prost lors des cinq mois que dura sa résidence.

¹⁰⁶ « En plein XIX^e siècle, dans le pays qui est en passe de devenir le plus industrialisé du monde, Thoreau tourne le dos à la civilisation et s'installe seul, dans les bois, à un mille de tout voisinage, dans une cabane qu'il a construite lui-même, au bord de l'étang de Walden, Massachusetts. Il ne doit plus sa vie qu'au travail de ses mains. », citation tirée de la quatrième de couverture du livre de THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 2003, 332 p.

¹⁰⁷ Voir le chapitre premier à ce sujet.

¹⁰⁸ PROST 2002, p. 18.

¹⁰⁹ BOIVIN 2003, p. 32.

¹¹⁰ Rencontre avec Jean-François Prost, le 12 février 2007.

Ainsi, *Inflexion des usages dans la ville générique* est une intervention qui se situe à mi-chemin entre le jeu et le rituel. Les règles arbitraires que se fixe Jean-François Prost et qui régissent son mode de vie pendant cinq mois correspondent à la définition que donne Paule-Monique Vernes de la règle ludique. Une règle par lequel le jeu « crée un ordre » et structure le monde, tout comme le fait le rituel. *Inflexion des usages dans la ville générique* pourrait ainsi être perçu comme relevant d'un jeu artistique qui aurait des fondements rituels. Le rituel se manifeste dans cette intervention à travers le caractère répétitif de l'intervention, mais également pour reprendre les termes de Claude Rivière par une conduite individuelle, codifiée, qui a une « forte charge symbolique ». Cette symbolique se manifeste à travers la camionnette. Ainsi, Jean-François Prost stipule dans un article de Lyne Crevier :

Mais je ne propose pas un prototype d'habitation nomade, c'est beaucoup plus un état d'esprit, un lieu qui suggère une certaine atmosphère, un certain comportement...Le camion est une abstraction où je peux passer une heure ou deux.¹¹¹

Une conduite aussi symbolique qu'effective est traduite par l'intervention de Jean-François Prost, dont les assises reposent sur une vision de la ville répondant à des valeurs. Ainsi comme le spécifie Jean-François Prost : « Ce dont nous avons besoin, c'est moins d'esthétique, plus d'éthique, d'imagination et de souplesse ». La ville en tant qu'espace quotidien et les usages que nous en faisons, sont ainsi appréhendés de manière autre par Jean-François Prost. L'expérimentation artistique devient dès lors mode de vie, d'où sont susceptibles de surgir innovations et réflexions critiques.

¹¹¹ PROST Jean-François cité par CREVIER Lyne, « Une heure avec moi » dans *Ici Montréal*, Vol. 5. 26 septembre 2002, p. 42.

2.6.3 *Hypothèses d'insertions*, SYN

C'est en parcourant la ville que le collectif SYN¹¹² en explore les interstices, lors de l'intervention *Hypothèses d'insertions*, réalisée en 2002, en collaboration avec le centre d'artistes AXE NÉO 7 à Gatineau. Le jeu, au cœur de ce projet artistique, est mis en abîme. Les membres de SYN portent à tour de rôle les titres d'artistes et de joueurs sans jamais chercher à faire une distinction nette entre l'un et l'autre de ces titres. Le jeu est ici une manière de mettre en échec la ville générique en activant des espaces négligés ou fonctionnels.

Première partie : Intervention sous forme de dérives dans la ville

Le projet *Hypothèse d'insertions* se développe en trois temps dans lesquels la notion de jeu est constamment présente mais abordée à chaque fois sous un nouvel angle. La première partie est une intervention sous forme de dérives dans l'espace public (fig. 2.2.3). Pendant cinq jours, SYN a arpenté le centre-ville de Hull-Gatineau « pour explorer la ville avec une table de ping-pong à la recherche d'endroits pour jouer pouvant être occupés temporairement »¹¹³. Ceci pourrait être considéré comme étant la base d'un jeu artistique dont les règles étaient élaborées par les artistes. SYN a ainsi expérimenté et archivé dix-neuf stations, de jour comme de nuit, la dernière station étant le centre d'artistes. Les membres du collectif se déplaçaient d'un endroit à l'autre en marchant et en faisant, ce qu'ils nomment eux-mêmes du « portage ». Les espaces visités sont : des stationnements, des espaces libres près de bâtiments, une aire de circulation, le parvis et l'hélioport du Musée des Civilisations, l'esplanade du ruisseau de la Brasserie, des terrains vagues, une friche et un espace sous un

¹¹² Jean-François Prost et Luc Lévesque en sont les membres fondateurs. Jean-Maxime Dufresne s'est joint à eux, lors de leur deuxième projet *Hypothèses d'insertions*. Il est à noter que par la suite s'est ajouté un quatrième membre en la personne de Louis-Charles Lasnier. Les artistes ne mentionnent pas ce que signifie pour eux le nom de leur collectif.

¹¹³ LÉVESQUE Luc et Jean-Maxime DUFRESNE, « Carnets de dérives : quelques observations sur trois cas d'explorations urbaines », site Internet du collectif, www.amarrages.com, non paginé.

viaduc¹¹⁴. À la lumière de cette énumération, nous pouvons remarquer que ce sont essentiellement des lieux de passage ou encore des « mi-lieux » qui ont été expérimentés par les artistes. Par la tactique de l'infiltration, SYN activait des « non-lieux », tout comme il questionnait des lieux.

Aussi, une volonté de s'immiscer dans des espaces autres se manifeste en ayant recours à la marche. Une « manière de faire » par « l'énonciation piétonnière » tel qu'énoncé par Michel De Certeau. Ainsi, selon ce dernier :

[...] le marcheur actualise [un ensemble de possibilités]. Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux.¹¹⁵

Dans le même esprit, les membres de SYN privilégient certains sites et en mettent d'autres de côté. De plus, le choix du jeu de ping-pong n'est pas fortuit, car à l'intérieur de ce que l'on pourrait nommer un « jeu libre » (celui de la recherche d'espaces à activer) les membres de SYN effectuent un « jeu réglementé » (le jeu de ping-pong). Le premier jeu est directement relié à une manière d'envisager les espaces quotidiens, alors que le deuxième jeu est autonome, c'est-à-dire que peu importe l'endroit où il se pratique les règles demeurent les mêmes. Ainsi suivant les écrits de Roger Caillois, il y aurait d'une part, une volonté des artistes de transformer leur rapport au quotidien, à la ville, par les dérives et, d'autre part, une volonté de se distancer des hiérarchies quotidiennes au moyen du jeu de compétition (*agôn*) qu'est le ping-pong. Une relation avec l'espace autre s'établirait auquel viendrait se greffer ensuite une relation entre les membres du collectif. Cette relation prend la forme d'une communication grâce aux échanges faits durant la partie de ping-pong.

¹¹⁴ Une liste détaillée des stations se trouve en annexe, fig. 2.2.2).

¹¹⁵ DE CERTEAU 1990, p. 149.

Deuxième partie : L'installation médiatique

À la suite des dérives réalisées par SYN, une installation a été créée au centre d'artistes AXE NÉO 7 (fig. 2.2.4). L'installation comprenait la table de ping-pong utilisée par les artistes lors de leur intervention urbaine. Cette dernière était mise à la disposition des visiteurs, les invitant ainsi à y jouer. Ceux-ci pouvaient également entendre des ambiances sonores provenant de trois sources différentes; soit de casques d'écoute, de moniteurs (deux moniteurs diffusant des images des dérives étaient fixés au mur) et de haut-parleurs disposés sous la table de ping-pong. Les bruits produits par la table roulant sur l'asphalte et ceux des échanges de balles de ping-pong se faisaient entendre des haut-parleurs. Alors que dans les casques d'écoute, on pouvait entendre une série d'ambiances sonores reliées à des rencontres et des interactions avec des citoyens, des policiers et des agents de sécurité. De plus, l'extérieur était visible puisqu'une baie vitrée occupant tout un pan de mur du centre d'artistes donnait une vue imprenable sur la rue. Le visiteur était ainsi appelé à entrer en relation avec d'autres personnes durant son passage dans le centre d'artistes par le biais du jeu. Cependant, dans l'installation de SYN, il y a plus qu'une simple mise en relation d'individus comme pouvait le faire, par exemple Rirkrit Tiravanija, avec sa table de baby-foot au début des années quatre-vingt-dix¹¹⁶. Par les dispositifs visuels, sonores et tactiles (les raquettes de ping-pong comme tels) les visiteurs étaient appelés à recréer une expérience. Ainsi, un visiteur pouvait faire la reconstitution mentale de l'intervention à partir des éléments disparates qui lui étaient proposés, tout en jouant lui-même au ping-pong. C'est à une réalité détournée auquel SYN conviait le visiteur puisque l'expérience des dérives s'effectue dans un temps et dans un espace qui appartient aux membres de SYN et qui ne pourrait être reproduit sans nécessairement être altéré. Les visiteurs étaient ainsi plongés entre une expérience

¹¹⁶ Une table de baby-foot était disposée simplement dans une galerie; les visiteurs pouvaient y jouer. Tiravanija Rirkrit, *Sans titre*, 1994, coll. FRAC-Nord-Pas-de-Calais. Au sujet de cet artiste voir BOURRIAUD Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, 123 p.

effective (celle de jouer au ping-pong dans le centre d'artistes) et une expérience virtuelle¹¹⁷. Il se produisait alors une expérience où s'amalgamait la réalité et la fiction constituée par l'expérience de chaque récepteur.

Troisième partie : Dissémination de cartes postales

La dernière partie du projet *Hypothèses d'insertions* est la dissémination de cartes postales illustrant les situations de jeu fait par SYN dans différents endroits publics de Hull-Gatineau soit les musées et les lieux touristiques, le Complexe des Portages et un quartier de maisons en développement (fig. 2.2.5). Les cartes postales ont été déposées dans des toilettes publiques, dans des livres, dans des présentoirs de kiosques d'informations, etc. SYN est également retourné dans certains lieux où ils avaient joué au ping-pong pour y déposer des cartes postales. Le récepteur est ainsi appelé à voir et à utiliser différemment les espaces existants de la ville. L'infiltration dans la vie quotidienne des récepteurs par la dissémination est un moyen de s'insérer au cœur même de la problématique de l'échange et de l'altérité. Le choix d'occuper l'espace public n'est donc pas anodin puisque cet espace représente le lieu par excellence de la communication et des échanges entre les individus sans distinction quant à leurs origines, leurs sexes, leurs âges ou leurs religions. Les cartes postales ne soulignent pas extérieurement les modes d'échanges de notre société mais au contraire actualisent cette problématique en étant elles-mêmes des formes d'échanges en soi. En effet, la dissémination de cartes postales par SYN se rapproche de la forme d'échange qu'est le don¹¹⁸. L'œuvre est disposée dans l'espace public pour quelqu'un qui est tout aussi anonyme que ne l'est le collectif pour ce récepteur. De plus, la dissémination de cartes postales par SYN présente de nombreuses caractéristiques avec le don moderne tel que le définit Jacques T. Godbout. Ainsi, ce dernier stipule

¹¹⁸ LOUBIER Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles ». *Parachute*, n° 101 p. 104-105.

que le don fait aux inconnus par d'autres inconnus est un phénomène moderne qui est « souvent anonyme, voire caché [et qui] n'a pas le caractère ostentatoire des dons faits à la collectivité par la classe possédante »¹¹⁹. Le don moderne serait notamment, selon l'auteur, caractérisé par la liberté du geste et par sa gratuité (ce qui n'implique pas qu'il n'y aura pas de contre-don sous une forme ou sous une autre). Godbout mentionne également que le don possède un caractère spontané et « qu'il y a toujours dans le don quelque chose qui emporte le donateur qui lui échappe »¹²⁰. Il en est également ainsi dans le cas des disséminations faites par SYN puisque ces derniers ignorent l'impact que suscitera leur geste sur le récepteur. L'œuvre présente une part d'indétermination dans sa conception. Ce faisant, SYN crée des liens en dehors des modes d'échanges habituels imposés par le système économique ou l'État. En effet, les cartes postales n'ont pas de prix et proposent des manières alternatives de voir et d'appréhender l'environnement qui nous entoure. Un mouvement est ainsi déclenché par les disséminations de SYN qui peut faire boule de neige.

Dans les trois temps du projet *Hypothèses d'insertions*, le jeu est pour SYN une manière de désamorcer la ville fonctionnelle en ouvrant des espaces créatifs au cœur de celle-ci. Par la dérive et la dissémination, les artistes s'immiscent dans la ville fonctionnelle dont les espaces sont conçus de telle sorte qu'ils en dictent les usages. Cette ville est d'ailleurs tellement implantée en nous que nous ne songeons pas à la remettre en question. Circulez, consommez, mangez, garez votre voiture ici et repartez, tels sont les messages implicites des espaces que SYN expérimente. Le jeu est ici une manière de s'arrêter, de rompre avec les usages traditionnels et de vivre autrement l'espace, non en leur attribuant d'autres fonctions mais en explorant à travers le jeu leur malléabilité, leur part d'indétermination.

¹¹⁹ GODBOUT T. Jacques, *L'esprit du don*, Montréal, Éditions du Boréal, 1992, p. 114.

¹²⁰ GODBOUT 1992, p. 141.

2.7 Devora Neumark

Depuis une vingtaine d'années, Devora Neumark réalise des œuvres qui touchent à de multiples champs disciplinaires, sa pratique artistique alliant à la fois la performance, l'intervention, l'installation et l'art communautaire¹²¹. C'est par le biais de la rencontre et du dialogue que Devora Neumark aborde l'espace quotidien. Lors de ses performances et interventions, elle s'approprie et déplace des gestes familiers puisés dans le vaste registre de la vie quotidienne, pour entamer des processus qui non seulement la questionne en tant qu'individu et en tant qu'artiste mais qui demandent également l'implication des individus qu'elle rencontre. En effet, les œuvres de Devora Neumark reposent sur des échanges intersubjectifs et interrogent les frontières entre l'espace privé et l'espace public. Elle remet ainsi en cause nos manières d'interagir avec les autres. C'est dans un esprit d'ouverture et de réflexion que Devora Neumark investit l'espace public faisant naître de ses préoccupations personnelles des expériences qui englobent, pour leur part, des questionnements collectifs. L'importance accordée à l'altérité et à la répétition crée de nombreuses correspondances entre la pratique artistique de Devora Neumark et le rituel. Ces œuvres qui exigent une implication de l'artiste témoignent d'une attitude politique et éthique. C'est ainsi que nous analyserons plus précisément dans les pages qui suivent, trois interventions de Devora Neumark soit *Présence* (1997), *L'art de la conversion* (2000) et *She loves me not/ She loves me* (2001) en cherchant à relever les spécificités de son appréhension de la vie quotidienne par rapport au rituel et dans une moindre mesure au jeu.

¹²¹ Devora Neumark et Caroline Alexander-Stevens ont défini l'art communautaire comme étant « une gamme hétérogène de pratiques relevant des arts visuels et de la scène qui impliquent une collaboration entre un ou plusieurs artistes et des membres d'une communauté qui s'identifient comme telle. [Neumark ajoute que les] projets communautaires sont souvent mus par un désir de remettre en cause l'injustice sociale au moyen de productions collectives et créatives visant à encourager la transformation personnelle, voire même la guérison, et l'engagement social ». NEUMARK Devora, « ENTRE NOUS : Valeurs communes et pratiques créatives partagées ». *Esse*, n° 48, 2003, p. 50-51.

2.7.1 *Présence*

Devora Neumark réalise l'intervention *Présence*¹²² dans le cadre de l'exposition *Sur l'expérience de la ville*¹²³ en 1997 (fig. 2.3). Pendant environ deux mois, l'artiste assise sur un petit banc portatif tisse consciencieusement. Elle s'y applique du mardi au samedi, à raison de cinq heures par jour, entre neuf heures et quatorze heures. À chaque semaine, Devora Neumark change d'endroit pour effectuer sa performance. Dans l'optique d'un processus qui se déploie dans le temps, l'artiste décidait une semaine à l'avance de l'espace qu'elle investirait par la suite, en fonction des expériences qu'elle avait vécues précédemment¹²⁴. Une annonce publiée dans le journal *Le Devoir*, dans la section des annonces classées de l'édition du samedi, mentionnait le point de rencontre hebdomadaire¹²⁵. L'esplanade de la Place des Arts, l'intersection des rues Maisonneuve et Mackay, les abords de la station de Métro Snowdon, de même que ceux de la statue du parc du Mont-Royal ont été occupés par l'artiste. Les dernières semaines de son intervention, quant à elles, se sont déroulées dans un terminus d'autobus (angle de Maisonneuve et Berri), au Marché Atwater et dans un appartement situé au 6846 Saint-Denis¹²⁶. La mobilité de l'artiste dans la ville n'est pas anodine puisque les changements d'espaces impliquaient de nouveaux modes relationnels, de nouvelles dynamiques entre l'artiste et les individus qui la croisaient et ce, malgré la constance du geste qu'elle effectuait ainsi que la similitude posturale qu'elle adoptait¹²⁷. En effet, la ville est constituée d'espaces hétérogènes qui influencent nos manières de nous comporter et d'interagir avec les autres. Cette diversité qui s'exprime notamment à travers la fonction allouée aux espaces ou

¹²² NEUMARK Devora, *Présence*, Montréal, *Sur l'expérience de la ville*, Optica, 1997.

¹²³ FRASER Marie et Diane GOUGEON, *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, 179 p.

¹²⁴ Rencontre avec Devora Neumark, 5 février 2007.

¹²⁵ L'annonce mentionnant le lieu de rencontre paraissait dans l'édition du samedi à la section 301 des annonces classées. FRASER et GOUGEON, 1999, p. 54.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁷ Rencontre avec Devora Neumark, 5 février 2007.

encore par leur localisation a été expérimentée par Devora Neumark. Cette dernière a conséquemment choisi des espaces qui appelaient la présence d'individus provenant de différents milieux. C'est ce qui pourrait expliquer le choix de plusieurs espaces de circulation ou encore d'espaces qui sont marqués par la grande mobilité des individus qui les fréquentent. Ces espaces sont tout particulièrement intéressants en raison de leur mobilité constitutive qui fait en sorte que les individus qui s'y trouvent n'ont pas d'identité déterminée. Ces lieux de passages s'apparentent ainsi aux « non-lieux » puisqu'ils ne sont de prime abord, ni identitaire, ni relationnel, ni historique. Les individus y circulent, s'y arrêtent momentanément mais ne les habitent pas. L'intervention de Devora Neumark fait de ces espaces des « mi-lieux » en les activant de manière éphémère. Sa présence dans ces « mi-lieux » ne se manifeste non pas en raison du geste spectaculaire qu'elle pose mais bien par la répétition de celui-ci. Cette répétition est d'une part, celle de la réification quotidienne de la présence de l'artiste et d'autre part, celle inhérente à son geste. Cette manifestation répétitive dans le parcours familier des passants a notamment permis de capter l'attention de certains d'entre eux. Ces derniers demandaient alors à Devora Neumark ce qu'elle faisait. Celle-ci leur expliquait alors son processus. La rencontre est ainsi suscitée par l'artiste mais amorcée par les passants. Cette répétition structure ainsi la vie quotidienne de l'artiste de manière prépondérante pendant toute la durée de son intervention. Devora Neumark adoptait tous les jours pendant cinq heures une attitude méditative. Ceci exige non seulement de la détermination mais également de l'effort et de la rigueur. Car, le statut de l'artiste dans l'espace public n'est pas nécessairement perçu tel quel. Avec *Présence*, ce n'était pas tant une artiste qui s'exposait dans un espace donné, prémunie de son statut mais davantage un individu qui se présentait avec sa vulnérabilité et ses doutes. Nous aurions tort de penser que ces sentiments disparaissent lors d'interventions dans l'espace public. La vulnérabilité et les doutes loin d'être repoussés du revers de la main par les artistes actuels sont assumés et pris en compte dans l'élaboration du geste artistique. Devora Neumark dit à ce propos :

La pratique relationnelle, ou cette façon d'être avec soi et les autres, est chargée sur le plan éthique; elle est affective, physique, ardente et politique. [...] Ce qui m'intéresse en particulier c'est de repenser la vulnérabilité comme la capacité de rester ouverte, sans recourir aux habituels comportements offensifs ou défensifs.¹²⁸

Ainsi, Devora Neumark s'implique de manière spirituelle et corporelle dans le geste qu'elle pose de manière répétitive; une répétition qui appelle le rituel.

C'est discrètement que Devora Neumark investit l'espace quotidien pour y tisser un « vêtement-cocon » dont la confection résultait « [...] du point de crochet et du modèle de la kippa juive que fabriquent les femmes, sans toutefois avoir le droit de la porter [...] »¹²⁹. Dans la religion juive orthodoxe, le port de la kippa symbolise la présence de Dieu. Devora Neumark puise à même son histoire personnelle et son quotidien pour trouver une posture à adopter dans l'espace public. En effet, la confection de kippas était pour elle, lors de l'élaboration de son intervention, un geste quotidien. La lecture que fait Devora Neumark de ce geste ne se limite toutefois pas à la confection traditionnelle puisqu'elle en revoit les codes et se les approprient. Ainsi, les couleurs qu'elle emploie pour la confection du « vêtement-cocon » dépendent des rencontres et des échanges que l'artiste a ou n'a pas avec les passants. Devora Neumark tissait avec un fil jaune lors des moments de solitude. Une couleur qui symbolise pour l'artiste la force intérieure. Alors qu'un fil mauve était utilisé lorsqu'elle était en relation avec d'autres personnes. La couleur mauve a été choisie par l'artiste puisque celle-ci, de son propre aveu, sentait une certaine résistance à cette dernière. Un étudiant, avec lequel Devora Neumark a échangé, lui a d'ailleurs fort judicieusement fait remarquer, qu'il était intéressant qu'elle associe la résistance qu'elle éprouve par rapport à la couleur mauve, au moment où elle échangeait avec

¹²⁸ FRASER Marie et Marie-Josée LAFORTUNE, « Devora Neumark ». *Gestes d'artistes*, catalogue d'exposition, Montréal, Optica, 2001, p. 84.

¹²⁹ FRASER Marie, « Une communauté d'étrangers : l'espace de la parole chez Devora Neumark ». *Parachute*, n° 101, 2001, p. 54.

les autres¹³⁰, la notion des barrières relationnelles étant au cœur de la pratique artistique de Devora Neumark. De plus, les échanges auxquels l'artiste prêtait attention étaient de diverses natures, tant verbal que non verbal. Un regard soutenu pouvait représenter un échange significatif pour Devora Neumark et marquer le passage du jaune au mauve dans la confection de son « vêtement-cocon ». La symbolique occupe une place prépondérante dans cette intervention. Cela se manifeste autant dans le choix d'un geste traditionnel à caractère religieux que dans l'appropriation profane que fait Devora Neumark de ce dernier. Le geste est alors chargé d'une nouvelle symbolique sans pour autant que la symbolique traditionnelle soit totalement évacuée. Ce double mouvement renvoie à ce que Nycole Paquin nomme la « pulsion symbolique [qui] réfère à une nécessité de faire signifier le monde, c'est-à-dire à un besoin de lui attribuer des valeurs abstraites et arbitraires [...] »¹³¹. Ainsi, toujours selon Nycole Paquin :

Symboliser, c'est rendre le présent fluide, c'est s'imaginer dans un continuum et c'est tenter d'y inscrire sa présence. [...] Toute pensée, toute manifestation symbolique est un retard souhaité de cet état de fait irrévocable [la finitude humaine]; elle est un spasme de conscience de soi sur la flèche du temps.¹³²

Par son intervention, Devora Neumark inscrit dans un « présent fluide » non seulement sa présence mais également celle des autres. Cette inscription ne se fait cependant pas par le biais d'une forme fixe mais bien par la mouvance de l'acte rituel que l'artiste instaure. Ce faisant, Devora Neumark tissait ses échanges « entrelaçant et tramant chaque moment de solitude et d'isolement, comme si elle tissait la mémoire des gens, leur expérience et leur souvenir raconté au fil des jours [...] »¹³³. Cette mise en mémoire introduite par Devora Neumark est présentée par Marie Fraser en parallèle avec une remise en question des notions de commémoration et de monument

¹³⁰ Rencontre avec Devora Neumark, 5 février 2007.

¹³¹ PAQUIN Nycole, *Faire comme si*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, p. 37.

¹³² PAQUIN 2003, p. 38.

¹³³ FRASER 2001, p. 56.

dans l'espace public. En effet, « ce qui est partagé [lors de la performance] n'est pas de l'ordre de l'expérience et de la parole communes ou collectives, voire universelles », contrairement à la fonction traditionnellement attribuée au monument¹³⁴. Ce dernier comme nous le rappelle Marc Augé :

[...] se veut l'expression tangible de la permanence ou, à tout le moins, de la durée. Il faut des autels aux dieux, des palais et des trônes aux souverains pour qu'ils ne soient pas asservis aux contingences temporelles. Ils permettent ainsi de penser la continuité des générations.¹³⁵

Or, la mémoire que tisse Devora Neumark n'est pas celle des grands hommes, ni des dieux, pas plus qu'elle ne réfère à l'Histoire mais, plutôt celle de ses rencontres, des relations qu'elle noue et des histoires qui lui sont racontées. La mémoire se crée ainsi par le biais d'un geste quotidien, inlassable, répétitif : un rituel. « À travers le geste, la mémoire s'affirme ici à l'échelle du quotidien et des gens ».¹³⁶ Cette question d'une mémoire partagée est particulièrement complexe dans un contexte où il n'y a plus de valeurs qui prédominent. Devora Neumark occupe lors de la dernière intervention un appartement privé dans lequel elle effectue le même geste que celui qu'elle faisait dans l'espace public. Une mise en relation est ainsi faite entre l'espace public et l'espace privé, l'artiste ayant renversé en fin de parcours les pôles initiaux. À la fin du projet, le « vêtement-cocon » tissé ne sera pas terminé et il restera inachevé. Ce « vêtement-cocon » tout comme la mémoire est un processus qui n'a pas de finalité. Devora Neumark va même jusqu'à dénouer le « vêtement-cocon » qu'elle a tissé lors d'une performance en galerie intitulée *Une résistance certaine*¹³⁷. En agissant ainsi Neumark contre la finitude de l'objet d'art et sa fétichisation, elle signale que l'œuvre s'effectue dans la durée d'un moment, d'un échange, d'une rencontre et dans la répétition assidue d'un geste rituel. L'accent est mis sur le rituel

¹³⁴ FRASER 2001, p. 61.

¹³⁵ AUGÉ 1992, p. 78.

¹³⁶ FRASER 2001, p. 61.

¹³⁷ NEUMARK Devora, *Une résistance certaine*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1997-1998.

et sur sa capacité de transmission inhérente. Une transmission qui, contrairement au monument, n'est permise qu'en raison de l'instabilité des choses et non de leur immuabilité.

La réappropriation artistique que fait Devora Neumark lors de *Présence* est assimilable au passage du rite au rituel tel que nous l'avons traité au moyen des propos de Jean-Yves Dartiguenave. C'est, en effet, ce passage qui permet l'inclusion de l'autre dans le processus artistique. Devora Neumark débute son intervention par un élément emprunté d'un rite et le transforme avec l'instauration de son code de couleurs en rituel. Cette règle, de même que les autres conditions que s'impose Devora Neumark, témoignent d'une conduite ludique et du côté sérieux que peut parfois revêtir le jeu. L'intervention *Présence* marque ainsi le passage d'une manifestation identitaire à une manifestation empreinte d'altérité. Ce passage est signifié par Devora Neumark dans le tissage par les différentes strates de couleurs qui composait le « vêtement-cocon » mais également par le dénouement de ce dernier. Ce geste fort souligne autant la mouvance identitaire, que celle qui caractérise la mémoire vive. Une mémoire qui fluctue au gré des échanges et des relations que les individus ont entre eux et qui s'enrichit à tout instant. Comme le souligne Marie-Josée Jean :

La mémoire pense, cela signifie qu'elle ne conserve pas de façon statique toutes les informations qu'elle emmagasine. Sa structure se modifie constamment du fait des nombreux télescopages, rencontres et chevauchements qui s'opèrent en elle. La mémoire a donc un pouvoir de création.¹³⁸

Et c'est ce « pouvoir de création », cette part de subjectivité qui est évoquée à travers le « vêtement-cocon » que Devora Neumark tisse et dénoue.

¹³⁸ JEAN Marie-Josée, « Le rôle de la mémoire dans l'expérience esthétique. Le cas de trois œuvres photographiques », mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, p. 16.

2.7.2 *L'art de la conversation*

Avec *L'art de la conversation*¹³⁹ réalisée en 2000, Devora Neumark reprend la thématique de la relation avec l'Autre par le biais de la parole (fig. 2.3.1). Elle aménage un petit « salon » aux abords de la station de métro Frontenac tous les mardis pendant dix semaines¹⁴⁰. Nous remarquons encore une fois l'importance accordée par Devora Neumark à la répétition dans les rapports qu'elle cherche à nouer avec les citoyens. La répétition est cette fois-ci présente dans la mise en place d'un dispositif d'échange et non pas d'une gestuelle particulière. Ainsi, le « salon » aménagé par Devora Neumark était situé entre deux arbres et délimité par un tapis vert (qui contrastait par rapport au gris du milieu environnant). Il était constitué d'un divan, de fauteuils et d'une table basse. L'artiste y « reçoit des convives pour le plaisir de discuter, des convives qu'elle invite à se livrer et auxquels elle donne un peu d'elle-même. Ainsi les vases du vécu se transvident les uns dans les autres »¹⁴¹. Les convives tel que les nomme Bernard Lamarche étaient les passants et les habitants du quartier. Comme son titre l'indique, l'accent est mis lors de *L'art de la conversation* sur le dialogue. Le « salon » est créé pour favoriser le dialogue par la mise en place d'un espace domestique synonyme de convivialité et de proximité. Le salon est en effet un lieu de rassemblement et de partage dans la maison. Ceci se manifeste d'ailleurs de manière plus signifiante avec le terme anglais de « living room ». Cet espace domestique a la particularité d'être créé au sein même de l'espace public ce qui remet en question les barrières relationnelles que les individus établissent pour se protéger dans un contexte urbain. Ce phénomène est en soi naturel et sain mais peut devenir un problème social lorsqu'il n'est plus question de

¹³⁹ NEUMARK Devora, *L'art de la conversation*, Montréal, *D'un millénaire à l'autre*, Ville de Montréal, 2000.

¹⁴⁰ Site internet Devora Neumark, www.devoraneumark.com.

¹⁴¹ LAMARCHE Bernard, « D'un millénaire à l'autre ». *Espace*, n° 54, 2000-2001, p.17.

protection mais de surprotection ou encore de peur de l'autre. À ce propos, Devora Neumark stipule :

En portant un profond regard sur l'interrelation entre les choses, les lieux et les êtres, j'en suis venue à comprendre en quoi le fait de créer des liens avec les autres en partant de la spécificité de ma propre expérience vécue permettait de trouver cette reconnaissance en moi et d'encourager d'autres personnes à prendre la parole.¹⁴²

C'est ainsi un espace où le dialogue est possible, que Devora Neumark met en place et qui nécessite la participation et l'implication active autant de l'artiste que des passants dans la relation intersubjective que ces derniers nouent entre eux. Devora Neumark structure un lieu d'échange mais n'impose pas ce que nous pourrions nommer une autorité artistique sur les échanges. Les rôles sont brouillés dans cette intervention puisque l'émetteur pouvait être le passant et le récepteur Devora Neumark et vice versa¹⁴³.

De plus, les citoyens ont participé activement à la création d'un espace convivial de dialogue en apportant des livres, des biscuits ou même un tableau pour décorer ce dernier¹⁴⁴. Tout comme dans *Présence*, la constitution d'une mémoire partagée par l'échange de paroles sous forme de micro-récits est au cœur de cette performance. L'aspect politique et éthique de la parole est également manifeste dans cette intervention. Ainsi, le slogan féministe « le privé est politique » sied très bien aux performances de Devora Neumark, qui mettent l'accent sur le pouvoir de transformation du dialogue. Encore faut-il que le dialogue ait un espace où émerger. Devora Neumark cite à ce propos l'exemple des maisons pour femmes battues qui étaient inexistantes il y a vingt ans puisque que ce problème était alors considérée comme privé et non public. Pourtant, la violence conjugale existait et était présente

¹⁴² NEUMARK Devora, « ENTRE NOUS : Valeurs communes et pratiques créatives partagées ». *Esse*, n° 48, 2003, p. 48.

¹⁴³ Site internet de l'artiste, www.devoraneumark.com.

¹⁴⁴ Rencontre avec Devora Neumark, 5 février 2007.

dans la vie de nombreuses femmes mais aucun espace n'était réservé aux « récits individuels » de ces dernières dans l'espace public. Dans le même ordre d'idées, un espace comme celui de *L'art de la conversation* « [accueille] les récits individuels, comme un moyen d'initier et de fournir collectivement une série de réponses quant au type de société à laquelle nous voulons participer et dont nous voulons faire partie »¹⁴⁵. C'est donc une forme d'éthique qui est ici invoquée. Par le fait même, Devora Neumark réactive dans l'espace public la tradition orale qui occupe de nos jours beaucoup moins d'importance que par le passé, notre société se référant davantage à la tradition écrite dans la transmission du savoir. Elle entre ainsi en relation avec les autres de manières différentes et tisse des liens entre les individus en mettant en rapport des micro-récits de manière à faire en sorte que les étrangers soient le moins étranger possible. Non pas en assimilant leurs présences mais plutôt en les faisant cohabiter avec la sienne. Devora Neumark rend donc effectif d'autres manières d'entrer en relation avec les autres que celles auxquelles nous sommes habitués. En échangeant simplement avec les passants, elle brise l'anonymat qui règne dans les grandes villes. Cet anonymat n'est cependant pas une fatalité puisqu'il peut être rompu comme le démontre les interventions de Neumark qui se réapproprie l'espace public par la parole. Les autres cessent dès lors d'être considérés comme des opposants et sont perçus comme des semblables. Le quotidien de l'artiste s'est également vu transformé par cette intervention puisque des meubles qui ont servi durant cette dernière font aujourd'hui partie du mobilier qui meuble la demeure de l'artiste. Une autre façon d'allier le public et le privé et de poursuivre le processus de *L'art de la conversation* puisque le divan et les fauteuils accueillent toujours les fruits de dialogues et de confidences¹⁴⁶.

¹⁴⁵ FRASER et LAFORTUNE 2001, p. 86.

¹⁴⁶ Rencontre avec Devora Neumark, 5 février 2007.

2.7.3 *She loves me not/ She loves me*

Avec *She loves me not/ She loves me*¹⁴⁷ l'artiste réactualise un geste que la plupart d'entre nous avons fait étant enfant; celui d'effeuiller les marguerites (fig. 2.3.2). Elle effectua ce jeu d'abord dans un appartement privé et ensuite dans l'espace public plus précisément sur la Place de la Paix à Montréal dans le cadre de *Gestes d'artistes*¹⁴⁸. Effeuiller les marguerites, c'est également s'en remettre au hasard pour prévoir sa destinée. C'est pour chercher à se sécuriser que nous demandons à une fleur, nommée joliment par Colette Sparkes « l'oracle de la marguerite »¹⁴⁹, si il ou elle nous aime plutôt que d'interroger directement la personne qui nous enflamme. Ceci correspond à la passivité du joueur qui participe à un jeu de l'*alea* selon la catégorisation de Roger Caillois. Cette passivité propre au jeu d'effeuiller la marguerite est transformée par Devora Neumark. Le geste ludique se voit accordé par cette dernière une nouvelle symbolique qui l'assimile davantage au rituel. L'artiste n'effeuille plus la marguerite comme le ferait un enfant. Devora Neumark nous dit d'ailleurs à ce sujet : « Si je continuais à effeuiller la marguerite comme je le faisais dans mon enfance, sans réellement prendre conscience de la capacité de ce geste de me mettre en contact avec autrui et de me permettre de partager mes préoccupations et celles des autres sur des questions amoureuses, le geste aurait une toute autre signification »¹⁵⁰. L'artiste s'interroge par ce geste réflexif sur sa capacité d'aimer et d'être aimé, de donner et de recevoir. Une réflexion qu'elle réalise dans un premier temps seule ou en compagnie de quelques personnes dans un appartement de midi à dix-huit heures. Ce même geste sera par la suite repris le lendemain dans l'espace public. L'effeuillement de la marguerite prévu initialement (une fleur par personne), prit alors, dans certains cas, la

¹⁴⁷ NEUMARK Devora, *She loves me not/ She loves me*, Montréal, 10 rue Ontario ouest, app. 706, le 12 octobre 2001 et Place de la Paix, le 13 octobre 2001.

¹⁴⁸ FRASER et LAFORTUNE 2001, p. 4-5. L'intervention de Devora Neumark devait à l'origine se faire au Christopher Park à New York mais les événements du 11 septembre ont chamboulé le projet initial qui s'est déroulé à Montréal.

¹⁴⁹ SPARKES Colette, « L'intelligence extraite du chaos quotidien ». *Esse*, n° 45, 2002, p. 70.

¹⁵⁰ FRASER et LAFORTUNE 2001, p. 85.

forme d'un don de fleurs. Les dons s'effectuent entre l'artiste et les passants et également entre les individus. L'artiste se laisse guider par les événements et les interactions qui se produisent dans l'espace public. Ce lâcher prise sur le déroulement de l'intervention loin de la dénaturer en élargit le sens. Une fois dans l'espace public, Devora Neumark est amenée à se questionner sur son altruisme.

Throughout the two days, at home and on the street, I had to constantly adjust my own assumptions of generosity. Was it okay if someone took a entire bunch or did I really want them only to take one flower? Was it okay if they came back for more bunches because they were trading them for beer? To what degree was I willing to open this up? How ready was I to let be a public project, which means that the public gets to decide what it is?¹⁵¹

Ces interrogations témoignent des transformations incessantes qui peuvent être apportées à l'intervention tout au long de son déroulement dans l'espace public. Différentes lectures sont ainsi faites par les individus du geste en fonction de leurs histoires personnelles et de leur état d'esprit. La valeur d'échanges par le biais du troc a ainsi été mise en parallèle avec les valeurs individuelles et collectives que symbolise la fleur. Nous offrons des fleurs pour de multiples raisons : comme gage d'amour, pour célébrer un événement, pour marquer notre gratitude, etc. *She loves me not/She loves me*, que se soit par l'effeuillage de marguerites, ou encore par le don de ces dernières, souligne symboliquement l'acceptation de la vulnérabilité, une thématique qui est présente dans l'ensemble de la pratique de Devora Neumark. Celle-ci a de la vulnérabilité, une vision qui déjoue la négativité qui est associée, dans la société occidentale, à cet état qui est perçu comme un signe de faiblesse. L'artiste stipule :

¹⁵¹ NEUMARK Devora, « Devora Neumark ». *Espace*, n° 60, 2002, p. 33.

Ce qui m'intéresse en particulier, c'est de repenser la vulnérabilité comme la capacité de rester ouverte, sans recourir aux habituels comportements offensifs et défensifs. La vulnérabilité est en fait une force qui nous permet d'être entier et modéré, peu importe ce qui arrive. Il ne s'agit pas ici de résistance, mais d'acceptation.¹⁵²

L'intervention de Devora Neumark pointe le fait que nos « manières d'agir » individuellement ont des répercussions collectives. Ceci appelle ce que l'artiste nomme des « comportements éthiques »¹⁵³, c'est-à-dire des manières d'agir qui prennent en considération les autres et la communauté.

Ainsi, c'est la prise de conscience qui accompagne l'effeuillage des marguerites lors de l'intervention qui rapproche le jeu initial du rituel. Une prise de conscience qui est symbolisée par la fleur. En investissant à la fois l'espace privé et l'espace public, Devora Neumark donne une portée collective à ses questionnements individuels. Cette réflexion collective marie les récits et souvenirs individuels à une vision globale et éthique de la société. À travers cette intervention, c'est ainsi autant le présent, le passé que le futur qui sont questionnés.

¹⁵² FRASER et LAFORTUNE 2001, p. 80.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 85.

CHAPITRE III

DU CORPS PHYSIQUE AU CORPS SOCIAL ; ENJEUX DE L'ART ACTUEL QUÉBÉCOIS DANS L'ESPACE QUOTIDIEN

Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark ouvrent des espaces hétérogènes de subjectivités au sein même de l'espace quotidien. Ces brèches artistiques permettent de questionner la socialité par la mise en place de modes spatiaux, temporels et relationnels inédits. Les gestes et les actions que BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark posent sont des points de rencontres et de mises en relation qui permettent de percevoir la vie quotidienne de manière autre. Sans chercher à se fixer, les démarches de ces artistes explorent les entre-deux et la mouvance en tirant profit des paradoxes et des ambiguïtés que recèle le monde contemporain. Leurs pratiques artistiques, qui allient « manière de faire » et « manière d'être », démontrent que l'homogénéité et la rigidité du monde contemporain peuvent être déjouées et remises en question par des gestes simples qui ne sont ni choquants, ni spectaculaires. C'est plutôt en privilégiant l'ouverture et l'implication que ces artistes favorisent l'émergence de relations inédites aussi poétiques qu'effectives. Leurs œuvres et leurs interventions favorisent la rencontre de l'autre; elles appellent sa présence, ses réactions, sa participation. Les interrelations créées font fi des frontières, des limites et des définitions traditionnelles mettant davantage l'accent sur l'indétermination des êtres et des concepts. Les œuvres et les interventions amalgament ainsi les sensations aux connaissances, l'individu au collectif, le corps physique au corps social. Dans le chapitre qui suit, nous étudierons les relations inédites créées par les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Dans un premier temps, nous nous attarderons

aux relations qui se tissent entre le corps physique et le corps social, par l'analyse de la réception artistique dans un cadre quotidien. L'étude de la médiation corporelle dans ce contexte particulier retiendra notre attention. Nous verrons que les effets de ces pratiques artistiques peuvent être autant locaux que globaux. Dans un second temps, nous verrons que l'appel à l'autre, suscité par les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark, fait naître des dialogues entre l'esthétique, le politique et l'éthique. Ainsi, ces derniers se présentent comme autant de manières de critiquer l'uniformisation ambiante et de mettre de l'avant des réflexions et des « manières de faire » qui participent à une redéfinition de la communauté. Une communauté qui, loin d'être exclusive et fermée, appellerait au contraire l'ouverture et la pluralité du monde contemporain.

3.1 L'implication du récepteur : pierre angulaire de la réception

En appréhendant la vie quotidienne comme lieu d'expérimentation, les artistes actuels modifient considérablement les rapports entre les pôles traditionnels que constituent l'artiste, l'œuvre et le récepteur. L'investissement de l'espace quotidien permet à BGL, à Jean-François Prost et à Devora Neumark d'établir avec l'environnement, de même qu'avec les individus qu'ils rencontrent, des relations qui ne sont pas pétrées par les attentes ou les prédispositions que suscitent inévitablement l'emploi traditionnel des espaces artistiques ou encore la présentation de l'art public. L'« indécidabilité », de même que l'indétermination qui caractérisent les œuvres et les inventions que nous avons étudiées précédemment, permettent une plus grande proximité avec l'espace quotidien. En s'insérant dans la trame quotidienne, les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark misent avant tout sur la recherche et sur la création d'effets au profit d'une reconnaissance artistique immédiate; ces artistes ne revendiquant pas leurs statuts, ni celui de leurs œuvres. Cette « manière de faire » accorde une place prépondérante aux récepteurs en sollicitant, par le biais du rituel et du jeu, sa participation et son

implication pour engendrer des échanges dynamiques. Les artistes créent des œuvres ouvertes et inachevées qui se présentent comme autant de propositions offertes aux récepteurs. Les « effets » que produisent ces dernières sont entièrement tributaires de la disposition du récepteur à accueillir ou non la proposition artistique. L'attention que ce dernier porte à son environnement, de même que la curiosité qu'il manifeste, sont donc déterminants dans la réception de ce type d'œuvres. Celui-ci est interpellé et peut-être amené à (re)voir ou à expérimenter autrement l'environnement qui l'entoure. En élisant la vie quotidienne comme lieu d'expérimentation, les artistes actuels se jouent de la curiosité que manifestent certains individus face à un événement qui vient troubler leur environnement familier. Georges Perec a souligné cette propension en ces termes : « malgré soi, on ne note que l'insolite, le particulier, le misérablement exceptionnel. »¹. Le terme « misérablement » qu'utilise Perec nous interpelle ici, plus particulièrement, puisqu'il suppose que l'objet qui accroche notre regard et qui capte notre attention n'a pas forcément besoin d'être spectaculaire et qu'il peut être banal ou encore qu'un infime détail, comme c'est le cas avec certaines œuvres et interventions. La modestie des gestes que posent les artistes suffit en effet à créer de nombreux bouleversements perceptuels chez certains récepteurs.

3.1.1 Expérience esthétique et médiation corporelle

L'expérience esthétique suscitée par les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark peut générer toute une gamme de réactions chez les récepteurs allant de l'amusement à l'incompréhension en passant par l'indifférence. La manifestation de ces réactions est rendue possible grâce aux jugements que porte le récepteur sur ce qu'il perçoit; une perception qui est subjective et qui varie selon les individus. Pour cette raison, nous ne nous intéresserons non pas aux réactions positives ou négatives que peuvent susciter les œuvres et les

¹ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p.105.

interventions, mais davantage à l'étonnement, voire à la surprise qu'a générée dans un premier temps ces dernières. Une surprise qui peut être provoquée par la vue inopinée du cortège singulier mis en branle par BGL lors de *Montrer ses trophées* ou déclenchée par la présence répétée et assidue de Devora Neumark près de la station de métro que le récepteur emprunte quotidiennement² ou encore alimentée par la vue de l'abri que Jean-François Prost a érigé pour *Convivialités électives*.

Ainsi, « sentir, se mouvoir et s'émouvoir » pour reprendre l'expression d'Anne Sauvageot³, tel pourrait être le programme de la réception des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Ceci se manifeste d'abord par le fait que la plupart des œuvres et des interventions que nous avons étudiées font appel à la mobilité des récepteurs. Par conséquent, la notion de parcours est au cœur des mécanismes de ces œuvres. L'espace quotidien est parcouru par les artistes lors de leurs interventions et par les récepteurs qui sont interpellés lors de leurs déplacements quotidiens⁴. Ces récepteurs ne sont pas immobiles et passifs, mais bien en mouvement, ce qui change leur manière de percevoir. Ces derniers ont une prise sur l'espace qui les entoure, qu'ils font exister en l'investissant. Andrea URLBERGER stipule que :

[Le parcours] permet d'échapper à une vision ou une image figée [...] de l'espace urbain et donne au corps la possibilité de l'investir. Si le parcours est un outil opérationnel, le corps qui exécute le parcours le devient aussi. Grâce au parcours, il fonctionne comme une sonde, capable de relever l'espace urbain.⁵

² NEUMARK Devora, « Présence », Montréal, *Sur l'expérience de la ville*, Optica, 1997.

³ SAUVAGEOT Anne, *L'épreuve des sens. De l'action sociale à la réalité virtuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 14.

⁴ Exception faite de l'œuvre *Le discours des éléments* de BGL, installation en galerie.

⁵ URLBERGER 2003, p. 33.

C'est sur ce rôle actif du récepteur dans la perception que Song Ligun met l'accent dans son texte « Interrelations Between Subject and Object in Perception »⁶. Pour cet auteur, la perception est une structure dynamique puisqu'il y a une interrelation entre le sujet percevant et l'objet perçu. Lorsqu'un sujet fait une observation, par exemple, lors de l'intervention de SYN, *Hypothèse d'insertions* : « Je vois trois hommes se promenant avec une table de ping-pong », cela suscite des interrogations. Peu importe l'intensité ou la nature de la perception, cela crée un changement dans le cours des choses, dans la norme qui, selon W. Sitaigemile, permet de voir l'objet de nos observations sous un nouveau jour. Ce changement, nous pourrions l'appeler plus exactement une catastrophe, tel que l'a formulé Nycole Paquin⁷. La catastrophe « exerce un changement abrupt de nos états mentaux et, comme pour tout autre type d'événement cognitif [...], l'expérience en cours subsume un ébranlement (plus qu'une rupture définitive) responsable de la résolution des problèmes perceptuels et conceptuels »⁸. L'expérience esthétique à travers la catastrophe donne, selon Nycole Paquin, l'occasion au sujet de jauger le monde qui l'entoure, de s'y mesurer en le comparant avec ses expériences antérieures, ce que nomme, pour sa part Song Ligun, le bagage de connaissances. De plus, comme le précise Nycole Paquin :

La catastrophe, l'énervement esthétique, se produit dès qu'il y a inscription dans la matière et dès qu'il y a prise de connaissance, c'est-à-dire évaluation de cette inscription. La catastrophe n'est pas une question d'identification des contenus, car elle concerne avant tout la rencontre sensorielle avec l'image⁹, celle que l'on regarde, celle que l'on construit, parfois celle de l'autre que l'on remanie [...].¹⁰

⁶ LIGUN Song, « Interrelations Between Subject and Object in Perception ». *Chinese Studies in Philosophy*, vol. 16, n°1, aut. 1984, p. 48-61.

⁷ PAQUIN Nycole, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, 281 p.

⁸ PAQUIN 1993, p. 26-27.

⁹ Nycole Paquin conçoit l'image comme toute construction plastique (photographie, sculpture, etc.)

¹⁰ PAQUIN 1993, p. 31.

Nous retiendrons de cette citation que, dès que le récepteur prend connaissance du geste que pose l'artiste, et ce, même s'il n'identifie pas celui-ci comme étant de nature artistique, il y a catastrophe. De cet ébranlement, le récepteur peut, s'il le souhaite être amené à prendre conscience de l'environnement qui l'entoure, du type de relation qu'il entretient avec les autres ou encore à percevoir le potentiel non utilisé de la ville. Bien entendu, sa réaction ne se manifestera peut-être pas en des termes aussi intelligibles. La catastrophe suscitée peut être d'autant plus marquée que le récepteur n'a aucune attente lors de la réception de ce type d'œuvres et d'interventions car, il ne se trouve pas dans la position d'un récepteur qui décidant de visiter une galerie ou un musée est prédisposé à être interpellé par une œuvre.

3.1.2 La contagion des idées et l'écologie cognitive

La prégnance des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark, si elle se manifeste d'abord chez le récepteur, s'inscrit dans un réseau de pensée qui est collectif : l'écologie cognitive. Même si les effets immédiats des œuvres et des interventions sont locaux, ces dernières sont susceptibles d'avoir une portée globale. Les représentations (idées, images, etc.) seraient comparables, selon Dan Sperber, à des virus. « Les idées non seulement peuvent se transmettre, mais même, en étant transmises à nouveau par ceux qui les reçoivent, elles peuvent, de proche en proche, se propager. »¹¹ Cependant, les représentations, contrairement aux virus, ne se transmettent pas de manières similaires, au contraire, ces dernières se modifient, s'altèrent à travers leurs propagations. Ainsi, comme le stipule Dan Sperber :

¹¹ SPERBER Dan, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 8.

La construction ou la remémoration d'une représentation mentale peut causer chez un individu un comportement qui modifie son environnement, par exemple en y produisant une représentation publique. Une telle modification de l'environnement peut causer chez d'autres individus la construction de représentations mentales. Ces nouvelles représentations peuvent être mises en mémoire et plus tard réactivées pour causer à leur tour chez les individus concernés des comportements qui modifient leur environnement, et ainsi de suite.¹²

Le processus, que décrit ici Dan Sperber, est semblable à l'émergence de toute démarche artistique mais également aux processus qui peuvent, à notre avis, être provoqués à la vue ou encore à la suite de l'expérimentation d'une œuvre ou d'une intervention de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark dans l'écologie cognitive.

C'est ainsi que l'« épidémiologie des représentations » se produit dans un cadre où l'individu et le collectif sont en interrelation, comme le démontre la théorie de l'écologie cognitive développée par Pierre Lévy dans le texte « Au-delà du sujet et de l'objet » issue du livre *Les technologies de l'intelligence*¹³. Ce dernier y questionne les relations entre la pensée individuelle, les institutions sociales et les technologies de communication dans le processus cognitif. Pierre Lévy se base dans son texte sur le fait que nos modes de connaissances sont un mélange de formes culturelles (langue, « héritage de méthode », etc.) et de l'usage des « technologies intellectuelles ». Ces modes de connaissance feraient partie de ce que Pierre Lévy nomme « l'écologie cognitive »¹⁴. Selon ce dernier, un individu ne pense jamais seul mais bien au sein d'une collectivité qui se constitue de réseaux de pensée qui sont *en devenir*. Ces réseaux s'apparentent à la notion de « rhizomes » tel que défini par

¹² SPERBER 1996, p. 86-87.

¹³ LÉVY Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, Découverte, 1990, 234 p.

¹⁴ LÉVY 1990, p. 157-158.

Gilles Deleuze¹⁵. Dans le réseau, il n'y a pas de hiérarchie, ni de frontières et les divers éléments qui le composent, interagissent entre eux dans une constante mouvance. Le collectif cognitif, selon Pierre Lévy, ne serait pas composé uniquement d'êtres humains mais également de techniques : techniques de communication (média, informatique, etc.), traitement des représentations (par exemple, par contamination) et en fait de tous « les éléments de l'univers physique impliqués par les actions humaines »¹⁶. Cette théorie issue de la culture médiatico-informatique accorde une grande importance à l'implication des individus. Chaque action que ces derniers posent, fait d'eux des acteurs qui modifient, ne serait-ce que de façon minime, l'écologie cognitive. Ce dernier stipule à ce sujet :

Certes, le social pense dans les activités cognitives des sujets. Mais inversement les individus contribuent à la construction et à la reconstruction permanentes des machines pensantes que sont les institutions. Si bien que toute structure sociale ne se maintient ou ne se transforme que par l'interaction intelligente de personnes singulières.¹⁷

De même, tout changement au sein des techniques suppose une transformation du collectif cognitif. Les interrelations de diverses natures (humaines, biologiques, techniques) donnent forme et modifient constamment l'écologie cognitive.

On ne pense que dans un collectif. [...] Des interactions compliquées d'hommes et de choses sont animées de projets, douées de sensibilité, de mémoire, de jugement. Elles-mêmes fragmentées et multiples, les subjectivités individuelles se mélangent à celles des groupes et des institutions. Elles composent les macro-subjectivités mouvantes des cultures qui les nourrissent en retour.¹⁸

¹⁵ DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.

¹⁶ LÉVY 1990, p. 165.

¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

Une interrelation qui était également mise de l'avant par Song Ligun entre le sujet percevant et l'objet perçu qui se (re)modèle l'un l'autre¹⁹. Pierre Lévy et Song Ligun soulignent ainsi l'importance de la médiation entre le sujet et l'objet, l'individu et le collectif, l'être humain et les techniques. Au sein de ces entre-deux se déploient et se propagent les expériences esthétiques que suscitent les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Ces dernières créent ainsi des modifications au plan individuel en transformant la perception du récepteur mais également au plan collectif puisque les œuvres et les interventions s'inscrivent dans un réseau collectif de pensée.

3.2 Altérité et rapport critique au monde

BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark, malgré leurs différentes manières d'appréhender l'espace quotidien, accordent tous au sein de leurs pratiques, une importance primordiale à l'altérité. Ceci se manifeste par l'investissement d'espaces résiduels, par l'emploi de la parodie ou par la redéfinition d'une notion comme la vulnérabilité. Les artistes, par leurs œuvres et leurs interventions, mettent en rapport des expériences singulières et collectives, privées et publiques. La relation avec l'autre qui est au cœur de leurs pratiques revêt diverses formes. Elle prend la forme de l'expérimentation ou simplement d'un regard pour BGL, elle se produit à travers les questionnements sur les manières non conventionnelles d'habiter l'espace de Jean-François Prost ou encore à travers les échanges de récits personnels avec Devora Neumark.

Les œuvres et les interventions créent des mises en relation, des liens qui ne sont pas stables et permanents mais bien ténus et éphémères. Ces formes ténues de liaison ont été étudiées par François Laplantine qui stipule à leurs sujets :

¹⁹ LIGUN 1984, p. 54.

La recherche de ces nouvelles formes de liens ne nous fait nullement quitter le domaine du descriptif pour celui du prescriptif. Elle enrichit considérablement la question du lien qui ne se limite nullement à ce qui *n'est pas, est* ou *doit être* de l'injonction morale (à resserrer les liens) en l'ouvrant au peut-être et au pourrait être. Les liaisons inactuelles, inédites, virtuelles ont leur place dans le réel et plus précisément dans la réalité du langage dont le propre est de nous permettre de dire et d'écrire chaque fois *autrement*. Aussi ce que l'on tient pour des liens inactuels, imprévus, improbables, impossibles est-il une forme de liens possibles.²⁰

Cette création de liaisons ténues mais qui ouvre néanmoins des possibles et un imaginaire permettrait, selon François Laplantine, de revoir les relations entre certaines dualités. Par la souplesse conceptuelle, comparativement aux liens institués, les liaisons amènent à revoir les stéréotypes sociaux. Ceci est rendu possible dès lors qu'un espace de subjectivité au sein de l'espace quotidien est créé, un espace dans lequel *le devenir autre* se manifeste. Les artistes actuels privilégient ainsi le « langage de l'altérité » selon le terme de Marc Augé à celui de l'identité (même si ce dernier demeure toujours puisque l'un ne pouvant pas être envisagé sans l'autre). Marc Augé définit ces langages comme suit :

Le langage de l'identité est un langage de l'*ambivalence*, au sens où est ambivalente une réalité qui cumule deux qualités : on peut être personne privée et personne publique, père et époux (bon père et mauvais époux, ou inversement) [alors que] le langage de l'altérité [...] se place, lui, sous le signe de l'*ambiguïté*, au sens où est ambiguë une réalité que n'évoquent avec pertinence ni une qualité ni la qualité contraire mais une troisième qui n'a d'autre définition que cette double négation : il n'est ni bon, ni méchant [en référence à l'exemple du père mentionné au plus].²¹

En agissant ainsi les artistes actuels favorisent le décroisement de la pensée et l'ouverture par l'exploration des « entre-deux », ce qui permet l'émergence d'espace de liberté où l'indétermination, l'« indécidabilité » et le paradoxe ne sont pas perçues

²⁰ LAPLANTINE François, « Les petits liens ». *Communautés et sociétés*, SAILLANT Francine et Éric GAGNON (dir.), Montréal, Liber, 2005, p. 267.

²¹ AUGÉ 1994, p. 85-86.

comme étant nuisibles. Les ambiguïtés qui se manifestent par le biais de leurs œuvres et de leurs interventions favorisent l'émergence d'un rapport critique au monde.

3.2.1 Articulation esthétique et politique

Les relations entre l'esthétique et la politique s'articuleraient, selon Jacques Rancière, au sein ce qu'il nomme le « partage du sensible ». En effet, le propre de l'art serait de créer autant de manière matérielle que symbolique, un espace-temps qui se démarquerait de « l'expérience sensible ordinaire »²². La politique, selon Jacques Rancière, en ferait tout autant; c'est donc à partir du réagencement de l'espace-temps que l'esthétique et la politique présenteraient des similitudes. La politique n'est donc pas une manière de gouverner, voire de gérer un peuple. Elle repose au contraire sur la parole et sur la possibilité que possèdent les individus de se manifester et de partager de manière intersubjective. Ainsi selon Jacques Rancière :

La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs, ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique [...].²³

En cela, les relations esthétiques que suscitent les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark participent à la reconfiguration du « partage du sensible ». Ceci se manifeste chez BGL par les « accros visuels » que leurs interventions provoquent et qui rendent visibles les stéréotypes et les normes sociales. Une visibilité que la pratique artistique de BGL donne également au quotidien car leurs installations et leurs interventions amènent le récepteur à (re)voir leur espace environnant; à y jeter un second regard délesté d'automatismes

²² RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36.

²³ RANCIÈRE 2004, p. 37-38.

perceptuels. Pour leur part, les interventions de Jean-François Prost et de SYN mettent en évidence les espaces résiduels ou encore l'usage normatif que nous faisons de l'espace quotidien. Quant à Devora Neumark, elle accorde la parole à l'autre et crée des espaces de socialisation. En somme, les relations esthétiques que créent ces artistes sont politiques dans la mesure où elles permettent de voir ce que l'on ne voit plus par familiarité ou habitude; dans la mesure également où elles permettent de se réapproprier les espaces qui nous entourent et de faire émerger actions et paroles dissonantes, là où ne se trouvait qu'usages fonctionnels et rapports standardisés. En privilégiant l'utilisation du « langage de l'altérité », les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark créent des espaces de « subjectivation dissensuelle ». Une caractéristique que Jacques Rancière attribue également à la politique. Ainsi, la politique instaure, selon ce dernier, un processus de subjectivation, de relation entre soi et l'autre. Jacques Rancière stipule à ce sujet : « [le] lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille : un *être-ensemble* comme *être-entre* : entre les noms, les identités ou les cultures. »²⁴. De plus, les écarts, les mises à distance créées par les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark sont ce qui constitue, selon Jacques Rancière, le dissensus²⁵. La politique serait une manière de mettre en évidence les contradictions, les différences que recèle la société. En cela, elle participerait à la formation du monde paradoxal qui vient contrecarrer la police, tel que l'exprime Jacques Rancière par l'exemple qui suit :

²⁴ RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998 p. 122.

²⁵ *Ibid.*, p. 244.

Partons d'une donnée empirique : l'intervention policière dans l'espace public ne consiste pas d'abord à interpeller les manifestants mais à disperser les manifestants. La police n'est pas la loi qui interpelle l'individu [...] Elle est d'abord le rappel de l'évidence de ce qu'il y a, ou plutôt de ce qu'il n'y a pas : « Circulez! Il n'y a rien à voir. » [...] Elle dit que l'espace de circulation n'est qu'un espace de circulation. La politique consiste à transformer cet espace de circulation en manifestation d'un sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens. Elle consiste à reconfigurer l'espace, ce qu'il y a à y faire, à y voir, à y nommer.²⁶

Cet exemple évoque précisément ce que font les artistes en particulier lors d'interventions dans l'espace public mais également dans les espaces artistiques. En effet, nul besoin de présence policière pour nous enjoindre d'agir de tel ou telle manière, l'intériorisation des normes sociales joue ce rôle quotidiennement. Les espaces quotidiens et les relations que nous y avons, selon la culture à laquelle nous appartenons, nous les suggèrent implicitement²⁷. L'intérêt marqué des artistes pour les espaces de circulation (la rue, les abords de métro, etc.) témoigne d'un souci pour contrecarrer ces prescriptions. Ainsi, la mobilité devient quelquefois immobilité temporaire (pensons notamment aux travaux de Devora Neumark, à la pratique de Jean-François Prost en solo) ou encore les artistes sont mobiles, ils circulent mais en ajoutant un élément qui déroge à la prescription habituelle soit en faisant de cet espace un usage différent ou en le parcourant avec un attribut incongru (un orignal empaillé, un bosquet factice, une table de ping-pong, etc.). Ce faisant, ils reconfigurent les espaces qu'ils investissent en présentant des agencements inédits, rendant visibles des problématiques sociales souvent mises de côté ou occultées. Cette manière d'agir rapproche ainsi leurs pratiques de la politique.

²⁶ *Ibid.*, p. 242.

²⁷ HALL T. Edward, *La dimension cachée*, Paris, Édition du Seuil, 1978, 254 p.

3.2.2 Esthétique et attitudes éthiques

L'éthique se manifeste, tout comme la politique, au sein des relations esthétiques qu'établissent les œuvres et les interventions. Elle se présente comme une manière de donner sens au monde qui nous entoure et de guider à la fois nos réflexions et nos actes. D'emblée, nous distinguerons l'éthique, de la morale. Ainsi, à la suite de Pierre-Jean Labarrière²⁸, nous réserverons le terme de morale pour qualifier le rapport que l'individu a avec certaines lois intérieures (le rapport de soi à soi). Alors que l'éthique concernerait davantage la question du collectif dans la tentative d'établir des règles, de donner un sens au « vivre-ensemble » (le rapport de soi au monde), sous le « régime de la réflexivité ».

Ainsi, l'éthique, tel que nous l'entendons, est une réflexion ouverte qui touche premièrement l'individu. Toutefois, elle ne s'y limite pas puisque ce dernier projette par la suite, ses réflexions vers le collectif. Les actions individuelles sont donc envisagées dans un cadre qui est englobant et non restrictif. La redéfinition éthique qui a cours de nos jours relèverait d'une « mutation de l'imaginaire politique » pour reprendre les termes d'Yves Boisvert²⁹. Un imaginaire qui veut qu'en dehors d'une structure étatique, l'individu soit appelé à revoir son rapport au quotidien, comme au monde. Les individus par le biais de l'éthique, ont la possibilité de remettre en question certaines valeurs autrefois érigées en dogmes et d'établir des rapports créatifs et dynamiques avec les autres et avec l'environnement qui les entoure. Ainsi à la suite de John R. William, Yves Boisvert spécifie : « [L'éthique contemporaine] se pose en rupture avec les décisions unilatérales et définitives de jadis. Elle se déploie dans une perspective d'ouverture et cherche à faire valoir le dialogue entre les

²⁸ LABARRIÈRE Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 27-28.

²⁹ BOISVERT Yves, « L'éthique comme suppléance politique, une approche postmoderniste ». *La pratique sociale de l'éthique*, GIROUX Guy (dir.), Montréal, Éditions Bellamin, 1997, p. 50.

positions des différents intervenants.³⁰ ». L'éthique permet l'émergence de dialogues et favorise une auto-régulation, une responsabilisation des individus. En effet, ces derniers sont appelés à élaborer des règles, des contraintes qui leurs sont propres et qu'ils énoncent de manière implicite à travers leurs actions.

L'éthique se manifeste dans les attitudes, dans les « manières de faire » qu'adoptent BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark lors de la réalisation des œuvres et des interventions que nous avons étudiées. Nous pourrions ainsi parler d'une éthique en action qui se crée à partir des choix esthétiques que font les artistes, ainsi qu'à partir de leurs manières d'appréhender la vie quotidienne. Le rituel et le jeu sont, à notre avis, des moyens pour les artistes de rendre effectifs des considérations d'ordre éthique. Le rituel, tout comme le jeu, peut en effet être considéré comme un espace éthique mouvant et éphémère. Ainsi, le rituel et le jeu questionnent les relations à l'autre et « l'être ensemble ». Tous deux contribuent à structurer le quotidien, à lui donner sens. Les individus à travers ces derniers entrent en communication au sein de manifestations symboliques dont les structures s'éloignent de celles fondées par la loi. Ainsi, un rituel ou un jeu ne se maintient que si l'individu veut en observer les codes. Ces modes relationnels mettent l'accent sur le libre choix individuel, qui se manifeste par une volonté de respecter les règles que l'individu s'impose lors du jeu et accepte lors du rituel.

Le choix du rituel et du jeu par les artistes actuels permettrait d'élaborer des « manières de faire » éthiques. Ces attitudes éthiques répondent à des contextes éphémères et mouvants, à des situations et à des problématiques singulières. L'éthique développée par le biais de ces relations rituelles et ludiques ne tend pas vers la recherche du consensus mais davantage vers une reconnaissance mutuelle, à travers les oppositions inhérentes à la vie quotidienne et collective. En adoptant ces

³⁰ BOISVERT 1997, p. 64.

« manières de faire », les artistes actuels ne se présentent nullement comme des modèles à suivre mais les idées que leurs œuvres et interventions suscitent peuvent se propager dans « l'écologie cognitive ».

3.3 Vers une communauté ouverte et plurielle

Les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark témoignent d'un désir de s'impliquer. Pendant cinq mois, deux mois ou deux semaines, ils effectuent des gestes et des actions qui sont parfois modestes en les expérimentant dans la durée et ce, malgré leurs éphémérités. Ces artistes prennent part au monde contemporain en investissant l'espace quotidien et cherchent à en faire partie, à être *dans*, à être *avec*. Quelques soient les moyens que ceux-ci adoptent, il semble y avoir une volonté de remettre en question nos manières d'être et de ne pas se soumettre à la normalisation ambiante. Cette volonté d'établir des relations avec les autres pourrait manifester également un désir de communauté. Une communauté qui se constitue et se (re)définit perpétuellement. Une communauté qui jamais n'est fixe, ni stable, ni même harmonieuse. La communauté dont les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark esquivent quelques traits est à mille lieux de la communauté fermée et totalitaire qui a hanté la modernité et dont les répercussions se font encore sentir aujourd'hui.

L'appréhension de la vie quotidienne par les artistes actuels, la proximité qu'elle engendre ne vise pas à recréer des liens sociaux jugés déficients mais plutôt à réagencer des espaces inédits de subjectivité. Les œuvres et les interventions n'ont pas une quelconque prétention morale telle la création d'une plus grande cohésion sociale mais au contraire, elles mettent de l'avant les ambiguïtés, les paradoxes du monde contemporain. Aussi, ce n'est pas un retour à la communauté dite traditionnelle ou encore à une communauté abstraite qui est recherché. D'ailleurs, un retour à la communauté traditionnelle serait impossible, car cette communauté qui

surgit de notre imaginaire collectif et qui est synonyme de valeurs communes, d'entraide et d'altruisme n'a, dans les faits, jamais existé. Nous serions nostalgiques d'un mirage selon Jean-Luc Nancy.

La communauté n'a pas eu lieu, ou plutôt, s'il est bien certain que l'humanité a connu (ou connaît encore, hors du monde industriel) des liens sociaux tout autres que ceux que nous connaissons, la communauté n'a pas eu lieu selon les projections que nous faisons d'elle sur ces socialités différentes. [ainsi] La *société* ne s'est pas faite sur la ruine d'une *communauté*. [...] Si bien que la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est *ce qui nous arrive* - question, attente, événement, impératif - *à partir* de la société. Rien n'a donc été perdu, et pour cette raison rien n'est perdu.³¹

Puisque « la communauté n'a jamais eu lieu », comment les artistes tendent-ils les bases de ce qui pourrait être une (re)définition de celle-ci? Comment réconcilier ce qui semble irréconciliable? Car la communauté a la difficile tâche de réunir « la reconnaissance [de la] singularité et l'appartenance à un ensemble qui le [l'individu] sauverait de la solitude et de l'anonymat »³². Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark ressoudent cette problématique en ne cherchant tout simplement pas à la résoudre. Loin de chercher à unifier ces pôles, les artistes tendent à en accepter la mouvance et les paradoxes. La mise en relation des individus est un exemple d'acceptation de la mouvance et de l'hétérogénéité qui peut s'appliquer autant à BGL, qu'à Jean-François Prost ou à Devora Neumark. Les différences lors de leurs échanges artistiques ne sont pas aplanies mais sont prises en considération et acceptées sans nécessairement être incluses.

³¹ NANCY Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgeois, 1990, p. 33-34.

³² JOOS Jean-Ernest, « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes ». *Parachute*, n° 100, 2001, p. 46.

Nous sommes des semblables parce que nous sommes, chacun, exposés au dehors que nous sommes pour nous-mêmes. Le semblable n'est pas le pareil. Je ne me retrouve pas, ni ne me reconnais dans l'autre : j'y éprouve ou j'en éprouve l'altérité et l'altération « qui en moi-même » met hors de moi ma singularité, et la finit infiniment.³³

C'est donc une communauté ouverte, décentrée et sans hiérarchie qui se développe, une communauté qui est aussi locale, qu'éphémère. « Il s'agit de créer des relations *entre* les membres, à ce point précis où l'origine du rassemblement s'estompe pour laisser les participants inventer entre eux des formes de liens, dans un espace ouvert par l'œuvre, mais en même temps laissés indéterminés »³⁴. La notion de communauté ne s'appliquerait donc pas uniquement aux interventions dans lesquelles il y aurait un échange direct entre l'artiste et le récepteur. Il est en effet davantage fréquent de lire des propos sur la communauté en lien avec les pratiques relationnelles puisque le rapprochement est aisé; la communauté étant basée sur les échanges et la parole. Mais les pratiques relationnelles pourraient englober un spectre beaucoup plus grand que ce à quoi trop souvent on les restreint. À savoir, un artiste dans l'espace public qui entre directement en contact avec les récepteurs. Ainsi, BGL n'entre pas toujours en contact avec les récepteurs de manière directe dans un échange de paroles comme le font Jean-François Prost ou Devora Neumark. Il n'en demeure pas moins que les relations peuvent s'établir autrement que par les échanges verbaux. Ainsi, une connivence peut également se faire entre certains individus à la vue des interventions de BGL par l'expérimentation d'un même moment. La relation serait la base d'une communauté éphémère et hétérogène dans laquelle l'œuvre et l'intervention seraient le déclencheur.

La communauté telle qu'elle se dessine, à travers les pratiques artistiques que nous avons étudiées, débute avec ce constat que « l'expérience moderne de la

³³ NANCY 1990, p. 83.

³⁴ JOOS 2001, p. 50.

communauté [n'est] : ni œuvre à produire, ni communion perdue, mais l'espace même, et l'espacement de l'expérience du dehors, du hors-de-soi. »³⁵. Cette communauté s'éprouve ainsi à travers les relations que font naître les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark; ce que Jean-Luc Nancy nomme non pas le commun mais l'« en-commun ». Ceci nous amène à revenir à une thématique centrale des œuvres et des interventions, soit l'implication, d'une part, des artistes et, d'autre part, des récepteurs. Une implication qui suppose de se compromettre, d'être vulnérable, bref de s'exposer. Une exposition qui n'est pas une mise en représentation mais bien une mise en relation. Ainsi, s'exposer serait de l'ordre de l'expérimentation de la limite, voire de l'entre-deux. « Être exposé, c'est être sur la limite, là où il y a à la fois dedans et dehors, et ni dehors, ni dedans »³⁶. En fait, les œuvres et les interventions que nous avons étudiées en se jouant des ambiguïtés, des paradoxes, de l'« indécidabilité », des entre-deux privilégient « [...] un mode d'être, d'exister [qui] présuppose qu'il n'y a pas d'être commun, pas de substance, d'essence ni d'identité commune [...] mais il y a être *en* commun. [ainsi l'être] est *en* commun, sans jamais être commun »³⁷. BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark nous invitent donc à prendre en compte la mouvance du monde contemporain et non pas seulement ses extrêmes, ses excès tel qu'il a été mentionné au chapitre premier.

³⁵ NANCY 1990, p. 50.

³⁶ *Ibid.*, p. 224.

³⁷ *Ibid.*, p. 224-225.

CONCLUSION

Dans la présente étude, nous avons cherché à étudier les contextes de création de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark dans l'espace quotidien et les postures artistiques que ces derniers adoptaient. À la lumière de ces analyses, nous avons tenté de démontrer que la proximité créée avec l'espace quotidien, de même que l'implication combinée des artistes actuels et des récepteurs favorisaient la création d'espaces de subjectivités et permettaient l'émergence de comportements, de relations et de modes de vie inédits. En privilégiant la mise en valeur de la mouvance et l'exploration des « entre-deux » dans leurs processus créatifs, les pratiques de ces artistes contribuent à la remise en question de la vision monolithique et binaire du monde. Leurs inscriptions dans la trame quotidienne, ainsi que leurs prises de positions critiques, permettent de déjouer les prescriptions fonctionnelles de notre société et l'homogénéisation ambiante en privilégiant l'élaboration de rapports créatifs au monde.

Pour débiter, nous avons établi que les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark relevaient de « l'expérience sociale du quotidien », qui se décline en trois axes, soit la relation à l'espace, la perception du temps et le rapport aux autres. Par conséquent, nous avons cherché à étudier, de manière générale, comment ces rapports ont été modifiés au cours des dernières décennies. Pour ce faire, nous avons eu recours aux études sur « l'hypermodernité » de Gilles Lipovetsky et sur la « surmodernité » de Marc Augé, qui nous ont permis de mettre en perspective le monde contemporain par rapport à deux caractéristiques relevées par ces auteurs : le paradoxe et l'excès. Leurs études nous ont également permis de situer historiquement le monde contemporain puisque, pour ces auteurs, la modernité n'est pas close. Le monde contemporain se présente, selon Lipovetsky,

comme étant excessif dans tous les aspects du quotidien (urbanisme, consommation, pathologies individuelles, etc.) et non plus, par le biais d'idéologies politiques (fascisme, communisme). Ceci pourrait être expliqué notamment par la redéfinition du temps social qui n'implique plus un regard porté vers le futur (modernisme) ou encore centré sur l'éphémérité d'un présent hédoniste (postmodernisme) mais bien d'un présent vécu dans l'insécurité d'un futur appréhendé (hypermodernisme). De plus, c'est de manière excessive et paradoxale que s'établit, selon Marc Augé, notre rapport au monde contemporain. Ainsi, ce dernier se caractérise par trois « figures de l'excès » : la « surabondance événementielle », la « surabondance spatiale » et « l'individualisation de références ». Le monde contemporain est également marqué par sa « mise en spectacle ». Cette « mise en spectacle » est créée par la médiation du monde au moyen de l'image, ce qui engendre des rapports partiels et abstraits avec celui-ci. Ce filtre inédit de perception contribue à créer une vision normalisée puisque bien souvent, il fait la promotion de modes de vie, de comportements et d'identités standardisés et homogénéisés. Bien que brève, c'est à partir de cette analyse des bouleversements qui ont contribué à modifier notre « expérience sociale du quotidien », que nous avons étudié, par la suite, l'inscription des pratiques artistiques actuelles dans l'espace quotidien.

Les artistes actuels, qui appréhendent l'espace quotidien, recherchent ainsi une plus grande proximité avec les récepteurs. Ce faisant, leurs postures artistiques, caractérisées par l'implication, se présentent comme un « corps-à-corps ». En cela, ces dernières divergent du « face-à-face » privilégié par les avants-gardes. En s'inscrivant dans l'espace quotidien, les artistes actuels ouvrent des « espaces esthétiques autonomes » au sein même du quotidien. Leurs œuvres et leurs interventions créent des mises à distance, des écarts souvent subtiles par rapport au quotidien. L'« indécidabilité » est privilégiée au profit du choc que cherchaient majoritairement à créer les artistes depuis le début du siècle. L'« indécidabilité » ou encore le brouillage artistique engendrent de multiples ambiguïtés notamment entre

l'art et le non-art, le familier et l'étrange, etc. L'emploi de la tactique artistique favorise ces rapports équivoques ainsi que l'insertion des œuvres et des interventions dans l'espace quotidien. La tactique artistique consiste en effet à exploiter les failles d'un système fixe et pré-existant pour en tirer des usages qui sont autres. La mobilité des artistes actuels témoignent de cette volonté de profiter des interstices que recèlent l'espace quotidien. Par l'usage de tactiques artistiques, BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark créent des « mi-lieux » en activant des « non-lieux » et en remettant en question des lieux. Les postures et les tactiques employées par les artistes actuels explorent par conséquent les « entre-deux » du monde contemporain, ce qui nous permet d'associer ces derniers à la figure théorique du nomade développée par Rosi Braidotti. Cette figure qui se présente comme une « manière d'être » cherche à brouiller les frontières et à créer des interconnexions entre les différentes sphères de connaissances et d'expériences pour résister aux stéréotypes et aux normes.

C'est ainsi qu'en choisissant d'interroger « l'expérience sociale du quotidien », les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark mettent l'accent sur la « socialité », qui peut se définir comme étant la mise en relation des individus entre eux, ainsi qu'avec leur environnement. En ce sens, nous avons choisi d'étudier le rituel et le jeu comme mode d'appréhension de la vie quotidienne, car ces derniers sont fondateurs de la « socialité » et ils occupent une place importante dans les pratiques artistiques de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Ainsi, les œuvres et les interventions de ces artistes présentent un double rituel et un double jeu. Le rituel et le jeu quotidien et traditionnel se superposent, sans hiérarchie, aux agencements rituels et ludiques artistiques dans les œuvres et les interventions. Ces dédoublements marquent la mise à distance et l'écart créé par rapport à la vie quotidienne. Le concept de mimesis élargi permet de mieux comprendre le double rituel et le double jeu qui se créent lors de l'appréhension de l'espace quotidien par les artistes actuels. Ainsi, « l'agir mimétique » n'est pas de l'ordre de l'imitation. Il implique au contraire qu'un individu injecte une part de subjectivité dans un cadre

pré-existant pour le modifier et générer une mise en relation inédite. « L'agir mimétique », présent à la fois dans le rituel et dans le jeu, souligne les tensions constantes au sein de nos actes individuels entre volontarisme et déterminisme.

Pour mieux saisir les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark, nous avons donc étudié les caractéristiques du rituel et du jeu. Nous avons constaté que le rituel et le jeu présentaient, intrinsèquement, l'occasion pour les individus de créer des agencements inédits. Par conséquent, nous avons choisi de mettre l'accent sur ces mécanismes quotidiens qui sont repris et accentués dans les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. Le rituel, à cet égard, a été abordé comme étant une réappropriation et une réinterprétation subjective du rite. Le rituel viendrait donc injecter de la mouvance, là où le rite en tant qu'« acte d'institution » crée identité, permanence et unité. Le jeu a, quant à lui, été abordé comme un « défi de la règle » faite à la loi, tel que le stipule Paule-Monique Vernes. Alors que la loi est formulée de manière fixe, se voulant objective et universelle, la règle se présente comme étant totalement arbitraire puisqu'elle ne repose que sur l'observation qu'en font les joueurs. En ce sens, le rituel tout comme le jeu présentent un aspect paradoxal appelant des mouvements contradictoires alliant à la fois le rapprochement et la mise à distance de la vie quotidienne, l'inédit au conventionnel, l'individuel au collectif.

Ces réflexions théoriques ont alimenté par la suite les études faites des œuvres et des interventions de BGL, de Jean-François Prost, de Devora Neumark. Les modalités d'appréhension de la vie quotidienne que sont le rituel et le jeu, nous ont permis de dégager les similitudes que présentaient leurs pratiques artistiques mais surtout les spécificités de ces dernières. Ainsi, BGL emploie la parodie, l'humour et l'ironie dans leurs interventions pour mieux remettre en question les comportements et les stéréotypes associés à la société de consommation. Jean-François Prost mise, quant à lui, sur l'infiltration et la dissémination dans l'espace quotidien au moyen d'abri dans

sa pratique en solo, alors qu'au sein de SYN, l'accent est mis sur l'expérimentation d'usages inédits de « non-lieux ». Finalement, c'est par le récit et sous le mode relationnel que Devora Neumark appréhende l'espace quotidien.

Ces pratiques artistiques mettent ainsi l'accent sur les relations qui se tissent entre l'individu et le collectif. L'insertion des œuvres et des interventions dans l'espace quotidien bouleversent le cadre de réception traditionnel des œuvres d'art. Le récepteur est appelé à s'impliquer dans le processus créatif puisque les « effets » des œuvres et des interventions sont entièrement tributaires de l'attention et de l'intérêt que ce dernier porte à son environnement. L'expérience esthétique créée par ce contexte particulier accorde une importance prépondérante à la médiation corporelle, misant avant tout sur la création d'« effets » et reléguant au second plan, la reconnaissance immédiate du statut artistique. L'étonnement qu'est susceptible de créer la vue d'une œuvre ou d'une intervention dans l'espace quotidien peut engendrer des modifications perceptuelles et cognitives chez le récepteur. Les œuvres et les interventions peuvent donc avoir des répercussions locales mais également globales chez le récepteur. Les idées issues des œuvres et des interventions, à l'image des virus, se transmettent et se propagent dans l'écologie cognitive ayant ainsi une portée collective. Les artistes et les récepteurs s'inscrivent dans un réseau de pensée. Ce dernier, sans hiérarchie et sans frontière, comprend autant des êtres humains, que des techniques. Ce faisant, un individu peut avoir une idée qui modifie l'écologie cognitive tout comme l'apparition de nouvelles technologies modifient la manière de penser de ce dernier.

L'altérité occupe donc une place prépondérante dans les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark. La relation esthétique qui se développe entre le récepteur et l'œuvre est susceptible d'engendrer un rapport critique au monde. Les œuvres et les interventions de BGL, de Jean-François Prost et de Devora Neumark prennent ainsi part au « partage du sensible » tel que formulé par

Jacques Rancière. En créant des agencements inédits dans l'espace quotidien, les artistes actuels reconfigurent le « partage du sensible ». Ils favorisent ainsi l'émergence de paroles et de comportements dissonants. Cette manière d'agir rapproche leurs pratiques de la politique telle que définie par Jacques Rancière. Ces dernières entretiennent également un rapport avec l'éthique et ce, en raison de l'attitude et des « manières de faire » que les artistes actuels adoptent dans l'espace quotidien. Le rituel et le jeu sont des manières de rendre effectifs des considérations d'ordre éthique. Leurs pratiques artistiques créent ainsi les germes d'une communauté ouverte et plurielle. Une communauté qui est constamment en (re)définition et qui n'assimile pas les comportements ou les identités autres mais qui, au contraire, met de l'avant et favorise l'ambiguïté et « l'indécidabilité ». Les œuvres et les interventions établissent ainsi des relations qui permettent d'éprouver momentanément cette communauté.

Enfin, nous avons pu le constater, les pratiques artistiques actuelles qui appréhendent la vie quotidienne, cherchent une plus grande proximité avec les autres et avec l'environnement. L'apparente banalité du quotidien permet aux artistes actuels d'aborder des sujets fondamentaux sans fatalité ni prétention. Ces derniers cherchent ainsi à mettre *en commun* et à partager une certaine sensibilité. Après avoir étudié dans ce mémoire les mécanismes de création et de réception dans l'espace quotidien, nous souhaitons nous pencher dans une étude future, sur les « passions ordinaires »¹, c'est-à-dire sur les émotions et les états sensibles qui sont mis en lumière par les œuvres et les interventions (pensons notamment à la peur, la vulnérabilité, l'exclusion, la performance, etc.). Des émotions et des états qui constituent autant de points de rencontres sensibles à la fois individuels et collectifs et dont l'étude nous permettra d'étoffer le paysage culturel et social que nous avons ici esquissé.

¹ LE BRETON David, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 1998, 223 p.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE Paul, Pascal BEAUSSE et Laurent GOUMARRE, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 2000, 122 p.

ASSELIN Olivier, « Portrait de l'artiste en singe savant. Le mimétisme comme archéologie du savoir ». CHOINIÈRE France et Stephen HORNE (dir.), *Fiction*, Montréal, Dazibao, 2000, p. 77-87.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994, 195 p.

-----., « Ma cabane au Canada et ailleurs ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin 2000, p. 30-31.

BABIN Sylvette, « Rendez-vous intimes ou partir à la recherche de l'autre ». *Les Commensaux*, Montréal, Skol, 2001 p. 99-105.

BABIN Sylvette (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, 236 p.

BAJOIT Guy, *Pour une sociologie relationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 308 p.

BOISVERT Yves, « L'éthique comme suppléance politique, une approche postmoderniste ». GIROUX Guy (dir.), *La pratique sociale de l'éthique*, Montréal, Éditions Bellamin, 1997, p. 49-75.

BOIVIN Julie, « Topologie urbaine des lieux et non-lieux de mémoire ». *Esse*, n° 47, hiver 2003, p.30-36.

BOUCHARD Gérard et Alain ROY, *La culture québécoise est-elle en crise?*, Montréal, Boréal, 2007, 218 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, 123 p.

BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 395 p.

CAILLET Aline, « Figures de l'engagement, esthétique de la résistance ». *Esse*, n° 51, printemps/été 2004, p. 10-15.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1967, 374 p.

COTÉ Nathalie, « Trois hommes et une moto ». *Voir Québec*, 28 avril 2005.

COTÉ Nathalie, « L'art mode d'emploi ». *Le Soleil*, 8 septembre 2006.

COUTURE Francine (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 424 p.

CREVIER Lyne, « Une heure avec moi ». *Ici Montréal*, 26 septembre 2002, p. 42.

CREVIER Lyne, « Bluffer ». *Ici*, 19 au 25 janvier 2006.

DARTIGUENAVE Jean-Yves, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, Harmattan, 2001, 255 p.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, 167 p.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.

DUFRASNE Martin et Jean-François PROST, « Convivialités électives. Entretien ». *Inter*, n° 77, 2001, p. 33-37.

FRASER Marie et Diane GOUGEON, *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, 179 p.

FRASER Marie et Marie-Josée LAFORTUNE (dir.), *Gestes d'artistes*, catalogue d'exposition, Montréal, Optica, 2001, 88 p.

FRASER MARIE « Attitudes ludiques en art contemporain ». *Le ludique*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 11-15.

FRASER Marie, « Une communauté d'étrangers : l'espace de la parole chez Devora Neumark ». *Parachute*, n° 101, 2001, p. 50-63.

GEBAUER Gunter et Christoph WULF, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004, 298 p.

GODBOUT T. Jacques, *L'esprit du don*, Montréal, Éditions du Boréal, 1992, 344 p.

GUURLINGER Lucien, *De l'ironie à l'humour. Un parcours philosophique*, Mayenne, Éditions Pleins Feux, 1999, 65 p.

HAICAULT Monique, *L'expérience sociale du quotidien. Corps, espace, temps*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, 222 p.

HALL T. Edward, *La dimension cachée*, Paris, Édition du Seuil, 1978, 254 p.

JAVEAU Claude, *La société au jour le jour*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, 228 p.

JEAN Marie-Josée, « Le rôle de la mémoire dans l'expérience esthétique. Le cas de trois œuvres photographiques », mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 133 p.

JOOS Jean-Ernest, « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes ». *Parachute*, n° 100, 2001, p. 44-45.

LABARRIÈRE Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique*, Paris, Éditions Kimé, 2004, 106 p.

LAMARCHE Bernard, « Les aventuriers de l'art factice ». *Le Devoir*, 31 juillet au 1^{er} août 1999.

LAMARCHE Bernard, « D'un millénaire à l'autre ». *Espace*, n° 54, 2000-2001, p.16-20.

-----, « BGL : se recycler soi-même ». *ETC*, n° 78, 2007, p. 26-31.

LE BRETON David, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 1998, 223 p.

LÉVESQUE Luc et Jean-Maxime DUFRESNE, « Carnets de dérives : quelques observations sur trois cas d'explorations urbaines ». Site Internet du collectif, www.amarrages.com, non paginé.

LÉVY Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, Découverte, 1990, 234 p.

LIGUN Song, "Interrelations Between Subject and Object in Perception". *Chinese Studies in Philosophy*, vol. 16, n° 1, 1984, p. 48-61.

LIPOVETSKY Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 2004, 186 p.

LIPOVETSKY Gilles, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006, 377 p.

LOUBIER Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles ». *Parachute*, n° 101 p. 99-105.

MAISONNEUVE Jean, *Les rituels*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je, 1988, 125 p.

NANCY Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgeois, 1990, 277 p.

NANCY Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, 50 p.

NEUMARK Devora, « ENTRE NOUS : Valeurs communes et pratiques créatives partagées ». *Esse*, n° 48, 2003, p. 48-53.

NINACS Anne-Marie et Patrice LOUBIER, *Les Commensaux*, Montréal, Skol, 2001, 243 p.

PAQUIN Nycole, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, 281 p.

PAQUIN Nycole, *Faire comme si*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 158 p.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, 185 p.

PROUST Françoise, *De la résistance*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 188 p.

PROST Jean-François, « Jean-François Prost : Inflexion des usages. 60 stations dans la ville générique ». *ETC Montréal*, n° 60, 2002, p. 17-21.

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 122.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 173 p.

-----., *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, 208 p.

RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 261p.

SAILLANT Francine et Éric GAGNON (dir.), *Communautés et socialités*, Montréal, Liber, 2005, p.169-186.

SAUVAGEOT Anne, *L'épreuve des sens. De l'action sociale à la réalité virtuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 291 p.

SPARKES Colette, « L'intelligence extraite du chaos quotidien ». *Esse*, n° 45, 2002, p. 66-75.

SPERBER Dan, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996, 243 p.

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 2003, 332 p.

ULBERGER Andrea, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan, 2003, 224 p.

UZEL Jean-Philippe, « Le conflit art et politique : la solution platonicienne ». BEAUDRY Lucille et Lawrence OLIVIER (dir.), *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 45-55.

VERNES Paule-Monique, « La fête et la loi, le jeu et la règle ». PAQUIN Nycole (dir.), *Kaléidoscope. Les cadrages du corps social*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, p. 97-124.

YOUNÈS Christiane et Michel MANGEMATIN (dir.), *Lieux contemporains*, Paris, Descartes & Cie, 1997, 266 p.

« Devora Neumark », [encadré]. *Espace*, n° 60, 2002, p. 33.

www.devoraneumark.com. Site Internet de Devora Neumark.



Fig.2.1 BGL, *Montrer ses trophées*, crédits photographiques : Jean-Michel Ross.

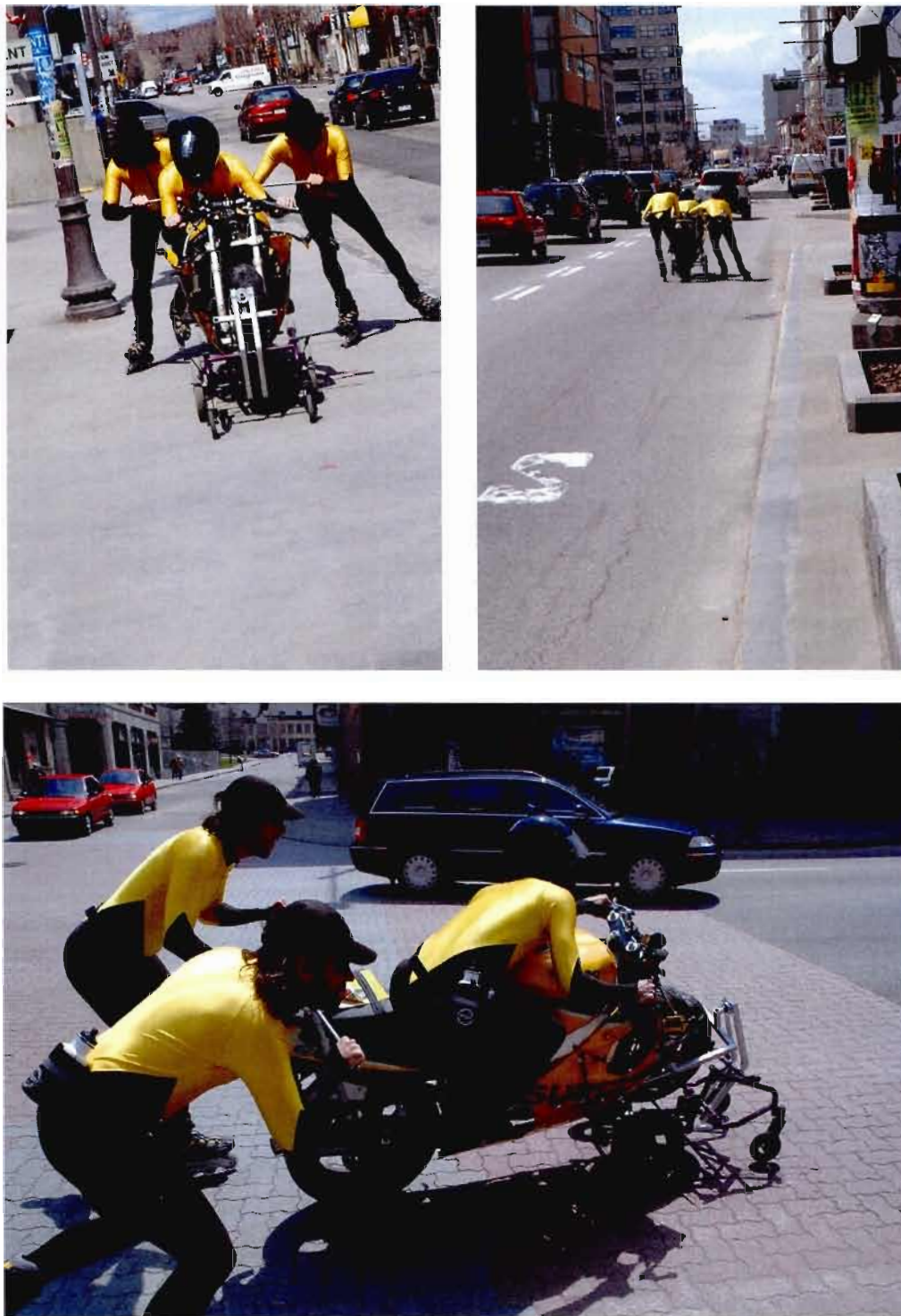


Fig. 2.1.2 BGL, *Rapide et dangereux*, crédits photographiques: Jean-Michel Ross.



Fig. 2.1.3 BGL, *Bosquet d'espionnage*, crédits photographiques : BGL.



Fig. 2.1.3 BGL, *Bosquet d'espionnage*, crédits photographiques : BGL.

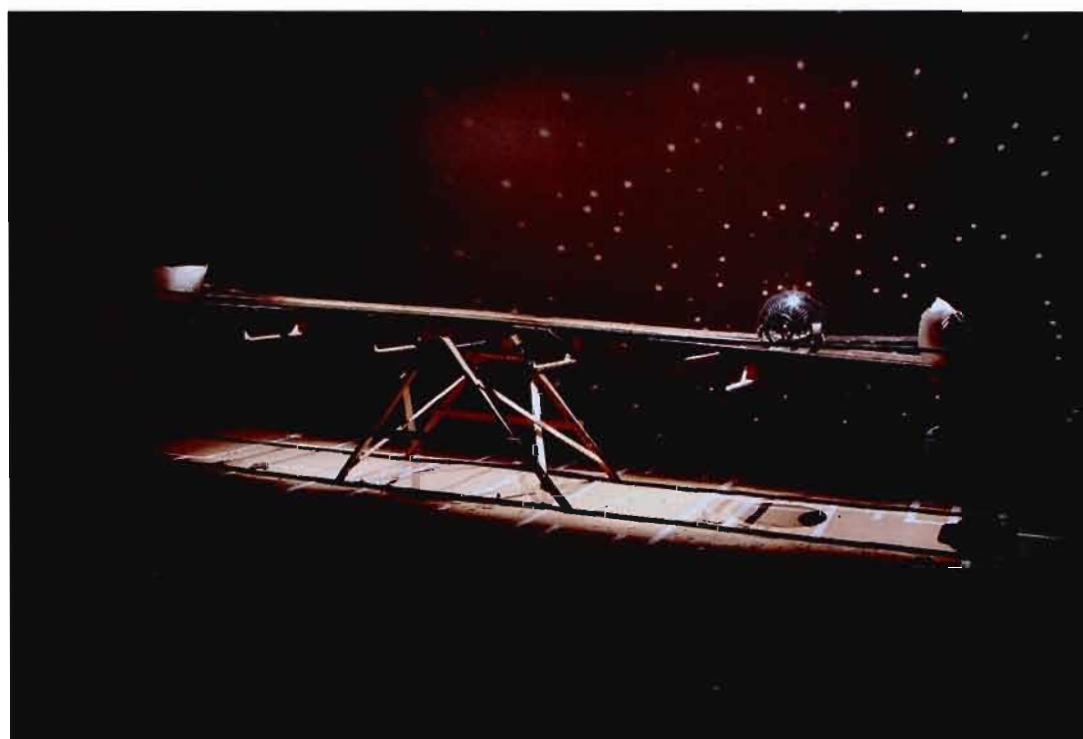


Fig. 2.1.4 BGL, *Le Discours des éléments*, crédits photographiques : BGL.



Fig. 2.1.4 BGL, *Le Discours des éléments*, crédits photographiques : BGL.

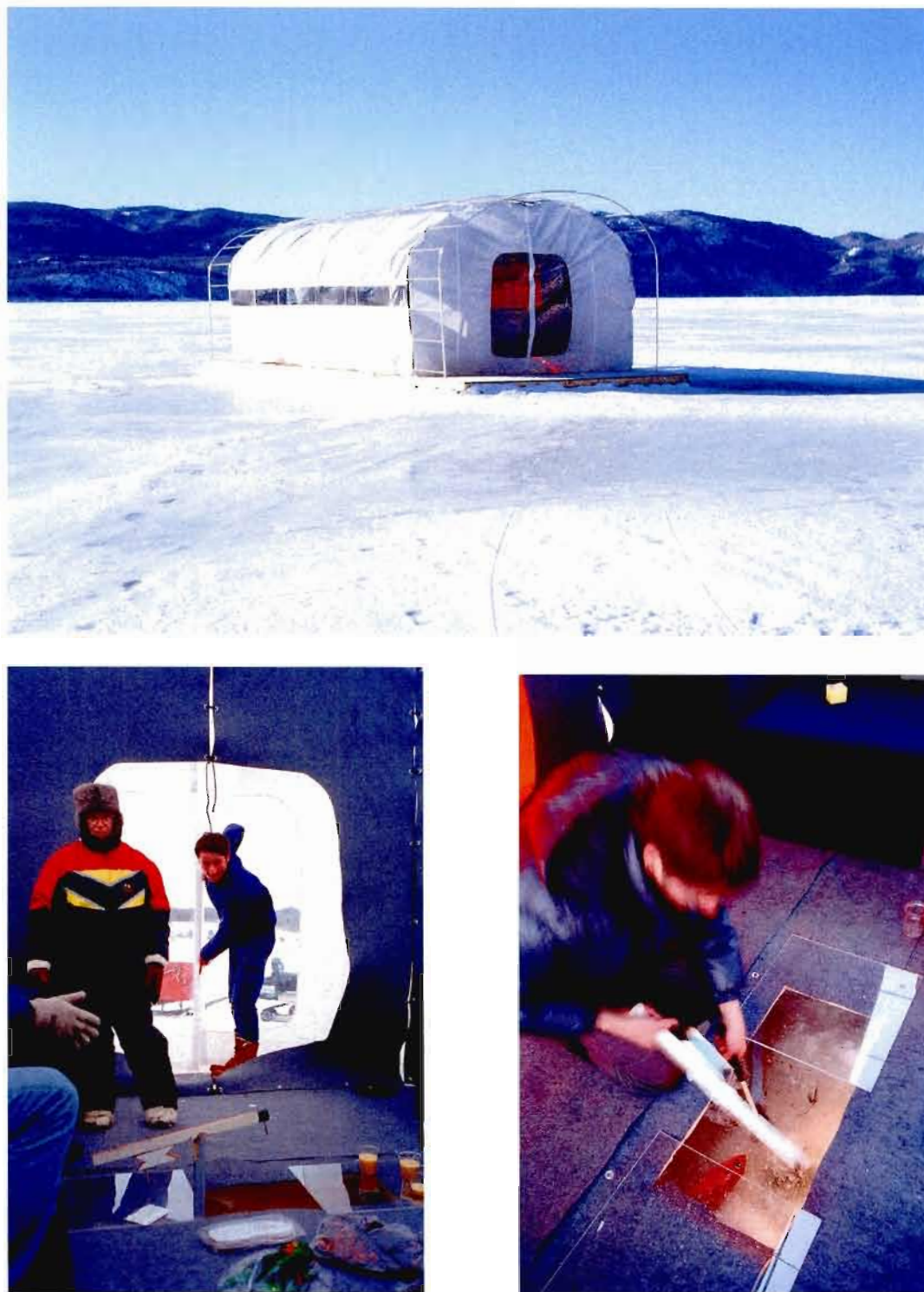


Fig. 2.2 Prost Jean-François, *Convivialités électives*, crédits photographiques : Prost.



Fig. 2.2 Prost Jean-François, *Convivialités électorales*, crédits photographiques : Prost.

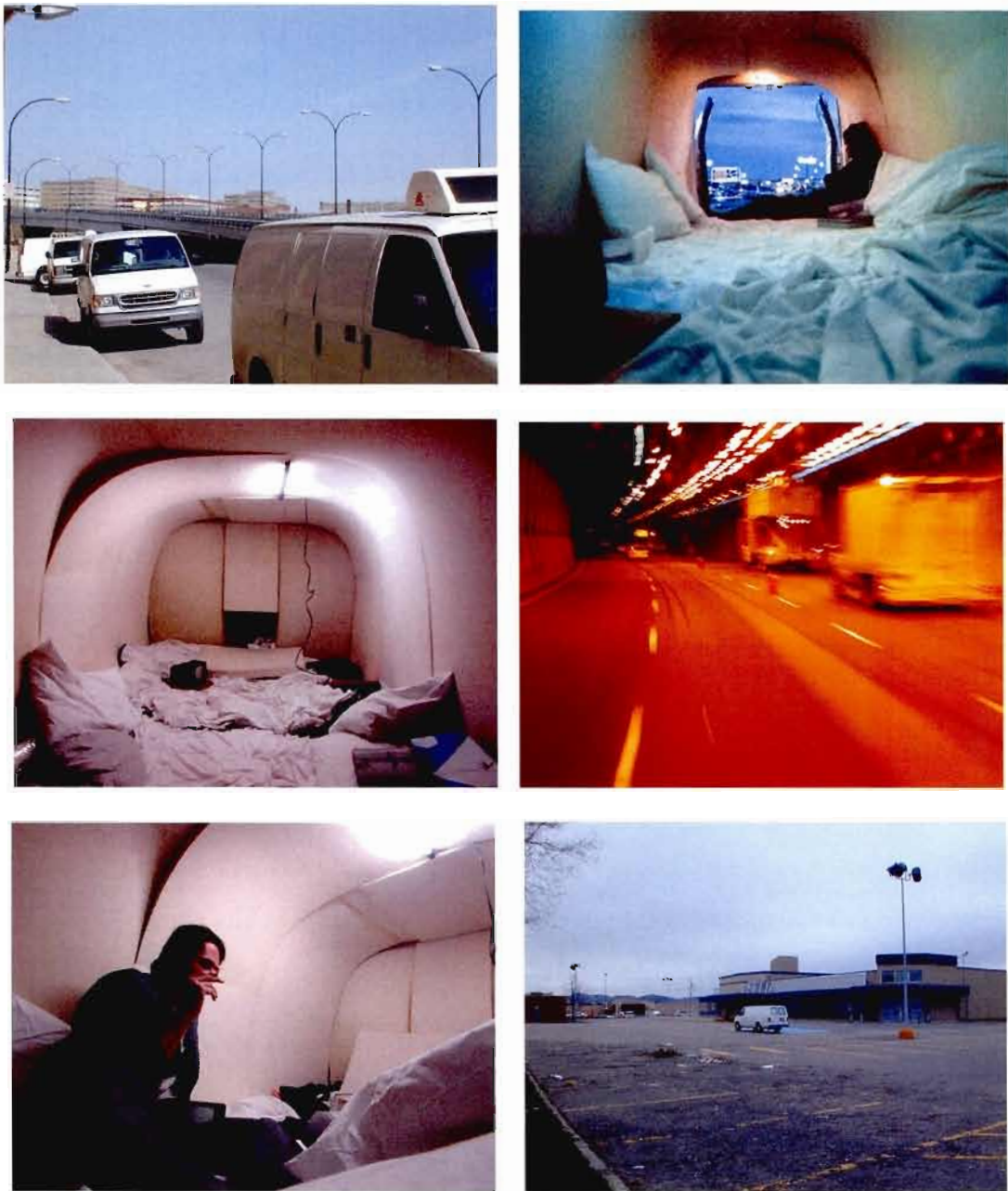


Fig. 2.2.1 Prost Jean-François, *Inflexion des usages dans la ville générique*, crédits photographiques : Prost.

- 01- Stationnement à l'angle de Gagnon et Montcalm
- 02- Stationnement Marc Danis face au complexe gouvernemental du 10 Wellington (terrasses de la Chaudière). Dimanche 25 mai 2002. 16 h 30.
- 03- Stationnement du Motel Duvernay (2^e niveau). Dimanche 25 mai 2002. 22 h 30.
- 04- Espace en retrait au coin de Maisonneuve et Laurier, au sud du Complexe Portage 4. Lundi 26 mai 2002. 17 h 00.
- 05- Espace en retrait le long du boulevard Maisonneuve. Maisonneuve-Verchères. Complexe Portage 3. Lundi 26 mai 2002. 17 h 45.
- 06- Dalle surélevée du stationnement des Galeries de Hull. Lundi 26 mai 2002. 23 h 00.
- 07- Stationnement pour motos face au 10 Wellington. Dimanche 2 juin 2002, 20h00 et le dimanche 9 juin 2002. 13 h 00.
- 08- Aire de circulation du Complexe Portage 3. Lundi 3 juin 2002. 12 h 00.
- 09- Parvis du Musée des Civilisations. Lundi 3 juin 2002. 13 h 00.
- 10- Héliport du Musée des Civilisations. Lundi 3 juin 2002. 14 h 00.
- 11- Dalle de béton. Complexe Portage 1, angle Maisonneuve-Victoria. Lundi 3 juin 2002. 16 h 30.
- 12- Esplanade du ruisseau de la Brasserie. Lundi 3 juin 2002. 17 h 30.
- 13- Stationnement à l'arrière d'un complexe de bureaux sur Montcalm. Lundi 3 juin 2002. 20 h 00.
- 14- Stationnement sous la place du Centre du Palais des Congrès. Dimanche 9 juin 2002. 14 h 00.
- 15- Terrain vague dans l'emprise ouest de la tranchée du boulevard Maisonneuve entre Victoria et Hôtel-de-ville. Dimanche 9 juin 2002. 16 h 00.
- 16- Terrain vague situé à l'extrémité ouest du boul. Saint-Laurent entre les voies ferrées et le viaduc de l'autoroute des Outaouais. Dimanche 9 juin 2002. 17 h 00.
- 17- Friche de la portion Nord du parc du Ruisseau. Dimanche 9 juin 2002. 18 h 00.

18- Espace abrité par le viaduc de l'autoroute des Outaouais à l'intersection du ruisseau de la Brasserie et de l'autoroute de la Gatineau. Dimanche 9 juin 2002. 19 h 00.

19- Centre d'artistes AXENÉO7, Hull. 16 au 18 août 2002.

La table de ping-pong a par la suite été donnée à une maison de jeunes de la région de Hull-Gatineau.

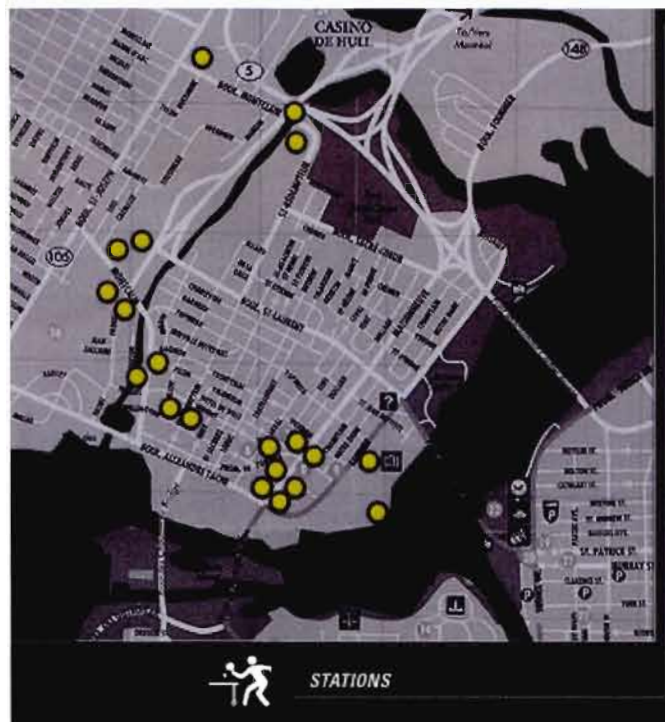


Fig. 2.2.2 SYN, Liste des stations, source : site internet de SYN.

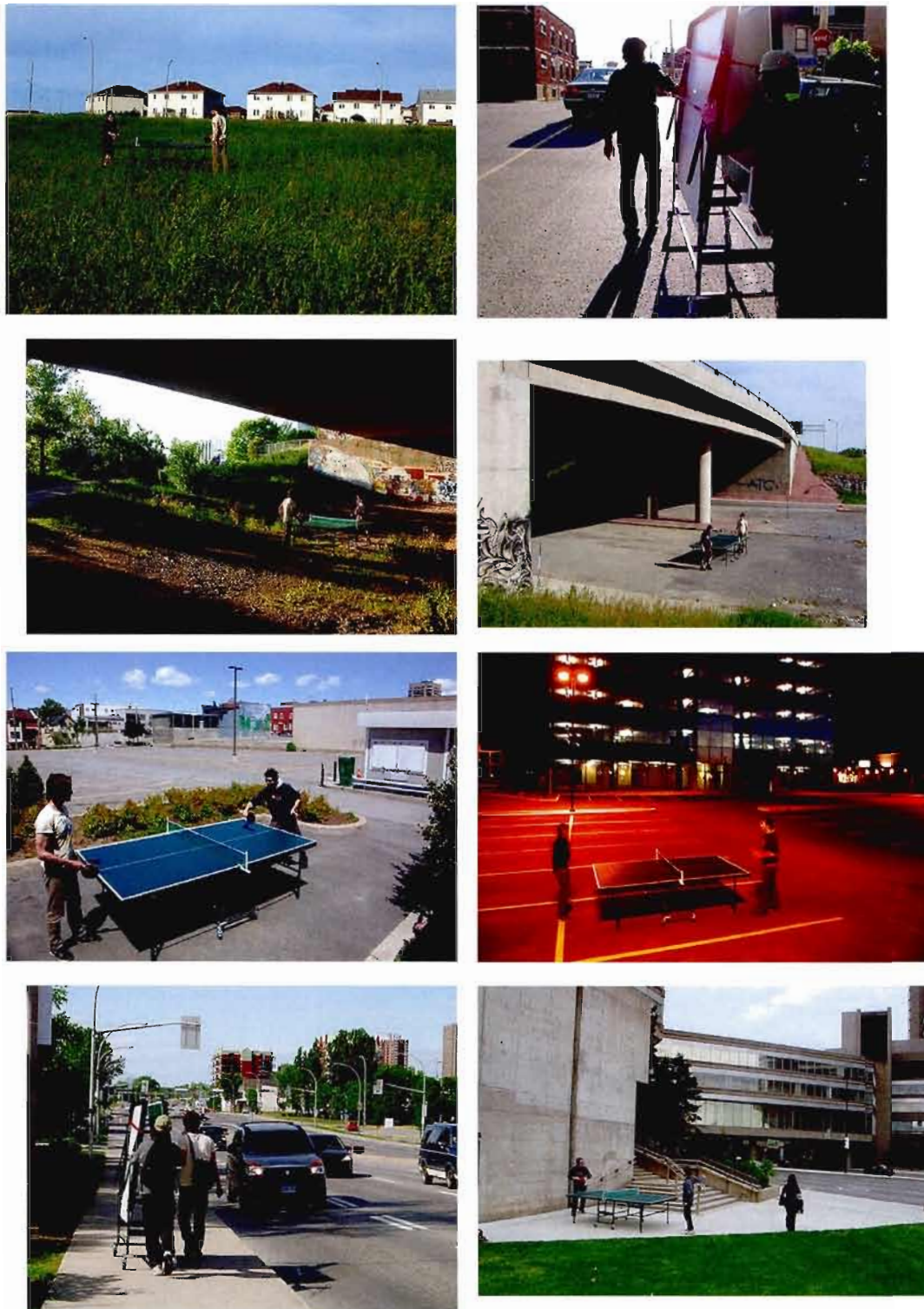


Fig. 2.2.3 SYN, *Hypothèses d'insertions* (intervention), crédits photographiques : SYN.



Fig. 2.2.4 SYN, *Hypothèses d'insertions* (installation médiatique), crédits photographiques : SYN.



Fig. 2.2.5 SYN, *Hypothèses d'insertions* (dissémination), crédits photographiques : SYN.



Fig. 2.3 Neumark Devora, *Présence*, crédits photographiques : Mario Belisle.



Fig. 2.3.1 Neumark Devora, *L'art de la conversation*, crédits photographiques : Mario Belisle.



Fig. 2.3.2 Neumark Devora, *She loves me not/She loves me*, crédits photographiques: Erin Donnelly.